Introdução
Sobre Artes e Artistas

UMA COISA *QUE* realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam terra colorida e modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para os tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém chamar a todas essas atividades arte, desde que conservemos em mente que tal palavra pode significar coisas muito diferentes, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade, Arte com A maiúsculo passou a ser algo de um bicho-papão e de um fetiche. Podemos esmagar um artista dizendo-lhe que o que ele acaba de fazer pode ser muito bom no seu gênero, só que não é "Arte". E podemos desconcertar qualquer pessoa que esteja contemplando com prazer um quadro, declarando que aquilo de que ela gosta não é Arte, mas algo muito diferente.

Na realidade, não penso que existam quaisquer razões erradas para se gostar de um quadro ou de uma escultura. Alguém pode gostar de uma paisagem porque ela lhe recorda seu berço natal, ou de um retrato porque lhe lembra um amigo. Nada há de errado nisso. Todos nós, quando vemos um quadro, estamos fadados a recordar mil e uma coisas que influenciam o nosso agrado ou desagrado. Na medida em que essas lembranças nos ajudam a fruir do que vemos, não temos por que nos preocupar. Somente quando alguma recordação irrelevante nos torna parciais e preconceituosos, quando instintivamente voltamos as costas a um quadro magnífico de uma cena alpina porque não gostamos de praticar o alpinismo, é que devemos perscrutar o nosso íntimo para desvendar as razões da aversão que estraga um prazer que de outro modo poderíamos ter. *Há* razões erradas para não se gostar de uma obra de arte.

1. (esquerda) RUBENS: Retraio de seu filho Nicholas. Desenhado por volta de 1620. Viena, Albertina.
2. (direita) DÜRER: Retrato de sua mãe. Desenhado em 1514. Berlim, Kupferstich-Kabinett





3. *(esquerda)* MURILLO: Meninos árabes. *Pintado cerca de 1679. Munique, Alie Pinakothek*
4. *(direita)* PIETER DE HOOCH: Interior com mulher descascando maçãs. *Pintado em 1663, Londres, Wallace oollection*

Muitas pessoas gostam de ver em quadros o que também lhes agradaria ver na realidade. Isso é uma preferência muito natural. Todos gostamos de beleza na natureza e somos gratos aos artistas que a preservaram em suas obras. Nem esses mesmos artistas nos repeliriam pelo nosso gosto. Quando Rubens, o grande pintor flamengo, fez um desenho de seu filho pequeno (fig. 1). Estava certamente orgulhoso de sua beleza. Também queria que admirássemos o menino. Mas essa propensão para admirar o tema bonito e atraente é passível de se converter num obstáculo se nos levar a rejeitar obras que representam um tema menos atraente. O grande pintor alemão Albrecht Dürer certamente desenhou sua mãe (fig. 2) com tanta devoção e amor quanto Rubens sentia por seu rechonchudo filho. Seu estudo verdadeiro da velhice desgastada pelas preocupações pode causar-nos um choque que nos faca desviar os olhos dele — e, no entanto, se lutarmos contra a nossa repugnância inicial, poderemos ser generosamente recompensados, pois o desenho de Dürer, em sua tremenda sinceridade, é uma grande obra. De fato, não tardaremos em descobrir que a beleza de um quadro não reside realmente na beleza de seu tema. Ignoro se os pequenos maltrapilhos que o pintor espanhol Murillo gostava de pintar (fig. 3) eram rigorosamente belos ou não, mas, como ele os pintou, certamente possuem grande encanto. Por outro lado, muita gente diria que a criança no maravilhoso interior holandês de Pieter de Hooch (fig. 4) é feia, mas nem por isso deixa de ser uma pintura atraente.

O problema com a beleza é que gostos e padrões do que é belo variam imensamente. As figs. 5 e 6 foram ambas pintadas no século XV, e ambas representam anjos tocando alaúde. Muitos preferirão a obra italiana de Melozzo da Forli (fig. 5), com sua cativante graciosidade, à do seu contemporâneo flamengo, Hans Memling (fig. 6). Eu gosto de ambas. Ê possível que se leve um pouco mais de tempo para descobrir a beleza intrínseca do anjo de Memling, mas logo que deixarmos de nos perturbar com sua desmaiada e lânguida deselegância é possível que o achemos infinitamente adorável.

O que ocorre com a beleza ocorre também com a expressão. De fato, é freqüentemente a expressão de uma figura na pintura que nos leva a gostar da obra ou detestá-la. Algumas pessoas gostam de uma expressão que possam facilmente entender e que, portanto, as comove profundamente. Quando o pintor seiscentista italiano Guido Reni pintou a cabeça de Cristo na cruz (fig. 7), pretendia, sem dúvida, que o espectador encontrasse nesse rosto ioda a agonia e toda a glória da Paixão. Muitas pessoas, ao longo dos séculos subseqüentes, hauriram força e consolo de tal representação do Salvador. O sentimento que a obra expressa é tão poderoso e tão claro que reproduções dela podem ser encontradas em capelas de beira de estrada e em remotas casas de fazendas cujos moradores nada entendem de "Arte". Mas ainda que essa intensa expressão de sentimento nos cative, não devemos,

por essa razão, voltar as costas a obras cuja expressão talvez seja menos fácil de entender. O pintor italiano da Idade Média que pintou o crucifixo (fig. 8) certamente alimentava sentimentos tão sinceros acerca da Paixão quanto Reni. mas temos que aprender primeiro a conhecer seus métodos de desenho para compreender seus sentimentos. Depois de adquirirmos a compreensão dessas diferentes linguagens, poderemos até preferir obras de arte cuja expressão é menos óbvia do que a de Reni. Assim como alguns preferem pessoas que usam poucas palavras e gestos, deixando algo para ser adivinhado, também hà os que gostam de pinturas ou esculturas que deixem alguma coisa sobre que se possa conjeturar e meditar. Nos períodos mais "primitivos", quando os artistas não eram tão habilidosos quanto hoje na representação de rostos e gestos humanos, é tanto mais comovente, com freqüência, ver como eles tentaram, não obstante, expressar os sentimentos que queriam transmitir.

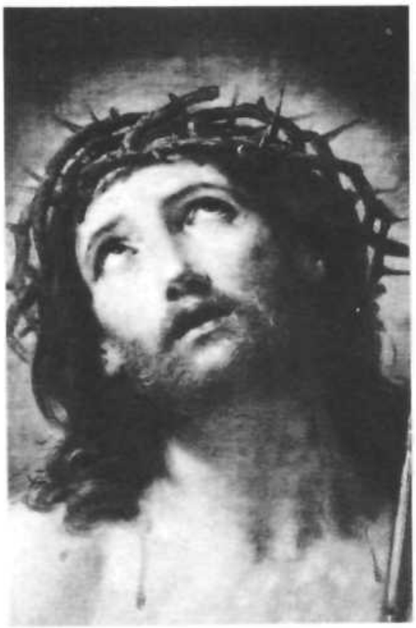


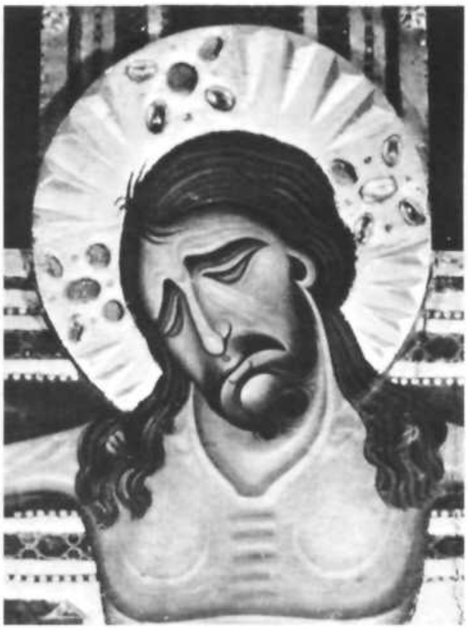


5. *(esquerda)* MELOZZO DA FORLI: Anjo. *Detalhe de um afresco. Pintado cerca de 1480. Vaticano, Pinacoteca*
6. *(direita)*MEMLING: Anjos. *Detalhe de um altar. Pintado cerca de 1490. Antuérpia, Museu*

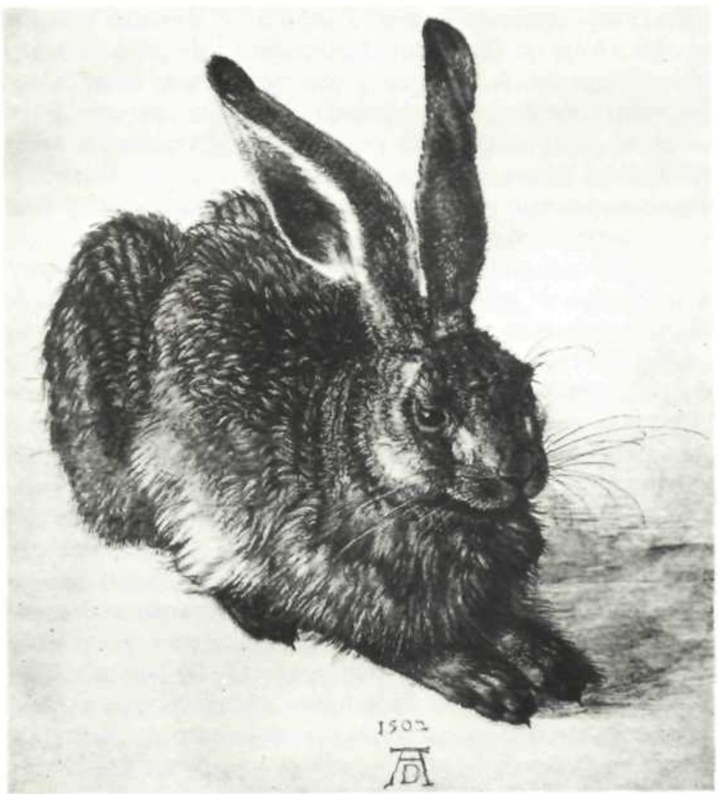
Mas, neste ponto, os principiantes defrontam-se amiúde com outra dificuldade. Querem admirar a perícia do artista em representar as coisas que eles vêem. Gostam mais de pinturas que "parecem reais". Não nego, nem por um instante, que isso é uma importante consideração. A paciência e a habilidade que contribuem para a reprodução fiel do mundo visível são, por certo, dignas de admiração. Grandes artistas do passado dedicaram muito labor a obras em que todos os pormenores, ainda que minúsculos, estão cuidadosamente registrados. O estudo de uma lebre na aquarela de Dürer (fig. 9) constitui um dos mais famosos exemplos dessa extremosa paciência. Mas quem ousaria dizer que o desenho de Rembrandt de um elefante (fig. 10) é necessariamente menos bom porque mostra menos detalhes? Na verdade, Rembrandt era dotado de tal poder de magia que nos transmite a sensação, com alguns traços de seu giz, da pele rugosa e espessa do elefante.

Mas não é o esquematismo gráfico que aborrece principalmente as pessoas que gostam que seus quadros pareçam "reais". Elas são ainda mais repelidas por obras que consideram incorretamente desenhadas, sobretudo quando pertencem a um período mais moderno em que o artista "tinha a obrigação de não fazer semelhantes tolices". De fato, não há mistério algum a respeito dessas distorções da natureza, sobre as quais ainda ouvimos queixas e protestos em discussões acerca da arte moderna. Quem já viu um filme de Disney ou um *cartoon* sabe tudo a esse respeito. Sabe que, por vezes, está certo desenhar coisas de um modo diferente do que elas se apresentam aos nossos olhos, modificá-las ou distorcê-las de uma forma ou de outra. O camundongo Mickey não se parece muito com um rato verdadeiro; no entanto, as pessoas não escrevem cartas indignadas aos jornais sobre o

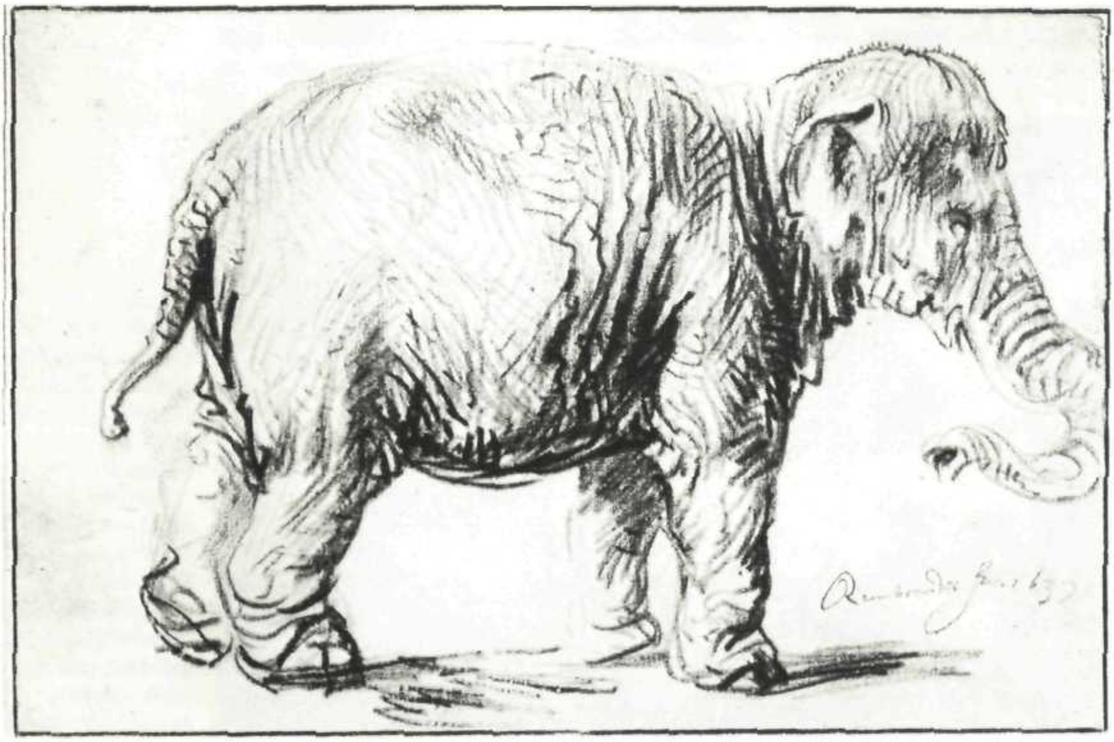




7. *(esquerda)* GUIDO RENI: Cabeça de Cristo. *Detalhe de uma pintura, cerca de 1640. Paris. Louvre*
8. *(direita)* MESTRE TOSCANO; Cabeça de Cristo. *Detalhe de um crucifixo. Pintado cerca de 1270. Florença, Uffizi*



9. DÜRER: Uma lebre. *Aquarela. Pintada em 1502, Viena, Albertina.*



10. REMBRANDT: Um elefante. *Desenhado em 1637. Viena, Albertina.*

comprimento do apêndice caudal de Mickey. Os que penetram no mundo encantado de Disney não estão preocupados com a Arte com A maiúsculo. Não vão para seus espetáculos armados dos mesmos preconceitos com que visitam uma exposição de pintura moderna. Mas se um artista moderno desenha alguma coisa à sua maneira, está sujeito a que o considerem um trapalhão, incapaz de fazer melhor do que isso. Ora, seja o que for que pensemos sobre artistas modernos, podemos seguramente creditá-los com suficientes conhecimentos para desenharem "corretamente". Se não o fazem, suas razões devem ser muito semelhantes às de Walt Disney. A fig. 11 mostra uma estampa de uma *História Natural* ilustrada pelo famoso pioneiro do movimento modernista. Picasso. Por certo ninguém poderá encontrar defeitos nessa encantadora representação de uma galinha com seus fofos pintinhos. Mas, ao desenhar um frango (fig. 12). Picasso não se contentou em fazer a mera reprodução da aparência física da ave. Quis expressar a sua agressividade, sua insolência e estupidez. Por outras palavras, recorreu à caricatura. Mas que caricatura convincente ele criou!

Existem duas coisas, portanto, que nos devemos perguntar sempre se acharmos falhas na exatidão de um quadro. Uma é se o artista não teria suas razões para mudar a aparência daquilo que viu. Voltaremos a tratar dessas razões a medida que se desenrolar a história da arte. A outra é que nunca deveríamos condenar uma obra por estar incorretamente desenhada, a menos que tenhamos a profunda convicção de estarmos certos e o pintor errado. Somos todos propensos ao veredicto precipitado de que "as coisas não se parecem com isso". Temos o curioso hábito de pensar que a natureza deve parecer-se sempre com as imagens a que estamos acostumados. É fácil ilustrar isso por uma surpreendente descoberta que foi feita não há muito





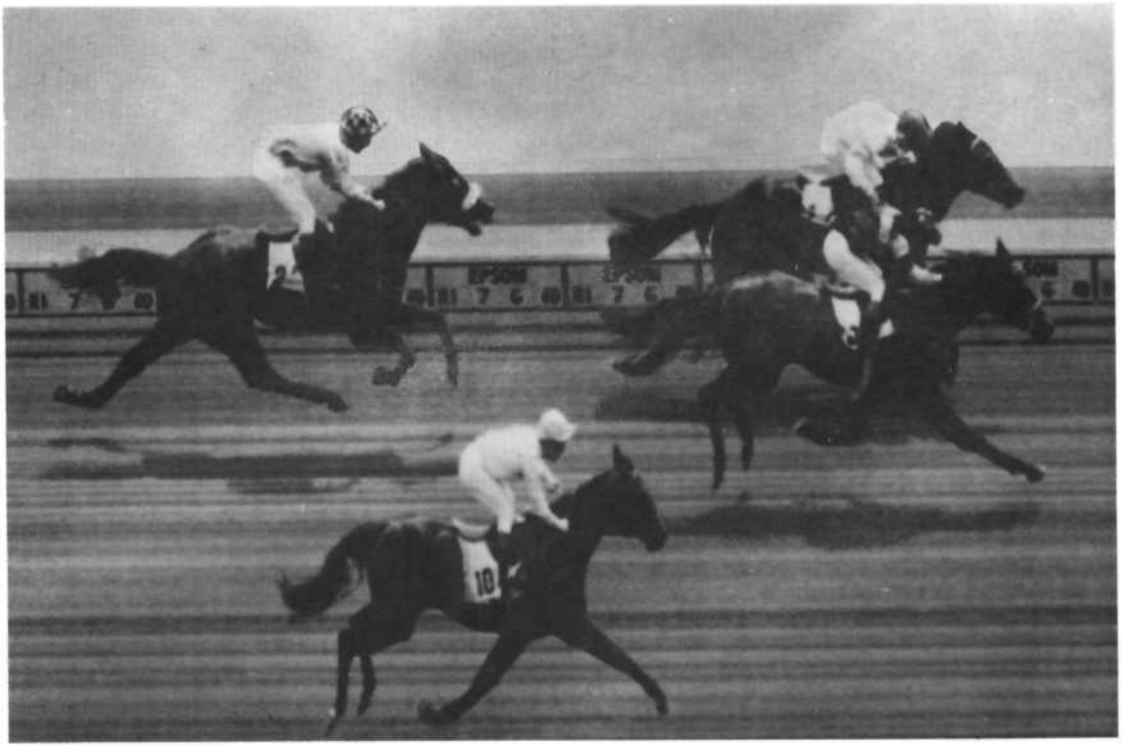
11. *(esquerda)* PICASSO: Uma galinha com pintos. *Ilustração para a* História Natural, *de Buffon, publicada em 1942.*
12. *(direita)* PICASSO: Galo novo. *Desenhado em 1938. Anteriormente em posse do artista*

tempo. Sucessivas gerações viram cavalos galopando, assistiram a corridas de cavalos e caçadas de montaria, deleitaram-se com pinturas e gravuras esportivas que mostram cavalos desfilando à carga em batalhas ou correndo atrás de galgos. Nenhuma dessas pessoas parece ter notado o que "realmente se vê" quando um cavalo corre. Pinturas e gravuras esportivas mostraram-nos de pernas esticadas em pleno vôo — como Géricault, o grande pintor francês do século XIX os pintou numa famosa representação das corridas de cavalos em Epsom (fig. 13). Cerca de cinqüenta anos mais tarde, quando a máquina fotográfica foi suficientemente aperfeiçoada para obter fotos de cavalos em rápido movimento, essas fotos provaram que tanto os pintores como o público estavam errados o tempo todo. Jamais um cavalo a galope se moveu do modo que nos parece tão "natural". Quando as pernas se despregam do chão, são movimentadas alternativamente para o impulso seguinte (fig. 14). Se refletir-mos por um instante, concluiremos que dificilmente o animal poderia avançar de outro modo. Entretanto, quando os pintores começaram a aplicar essa nova descoberta, e pintaram cavalos correndo como realmente fazem, choveram as reclamações de que as imagens pareciam esquisitas, erradas.

Isso constitui, sem dúvida, um exemplo extremo, mas erros semelhantes não são tão raros, em absoluto, como se poderia imaginar. Todos nós somos inclinados a aceitar formas ou cores convencionais como as únicas corretas. Por vezes, as crianças pensam que as estrelas devem ter o formato estelar, embora não o tenham naturalmente. As pessoas que insistem em que, num quadro, o céu deve ser azul e a grama verde, não são muito diferentes dessas crianças. Indignam-se se vêem outras cores num quadro, mas se tentarmos esquecer tudo o que ouvimos a respeito de grama verde e céu azul, e olharmos o mundo como se tivéssemos acabado de chegar de outro planeta numa



13. GÉRICAULT: Corrida de cavalos em Epsom. *Pintado em 1820. Paris. Louvre*



14. *O mesmo assunto, tal como a moderna máquina fotográfica o vê. Olho mecânico*

viagem de descoberta e o víssemos pela primeira vez, talvez concluíssemos que as coisas são suscetíveis de apresentar as cores mais surpreendentes. Ora, os pintores sentem, às vezes, como se estivessem empreendendo tal viagem de descoberta. Querem ver o mundo como se fosse uma novidade e rejeitar todas as noções aceitas e todos os preconceitos sobre a carne ser rosada e as maçãs amarelas ou vermelhas. Não é fácil libertarmo-nos dessas idéias preconcebidas, mas os artistas que melhor conseguem fazê-lo produzem freqüentemente as obras mais excitantes. São eles quem nos ensinam a ver na natureza novas belezas de cuja existência nunca havíamos sonhado. Se os acompanharmos e aprendermos através deles, até mesmo um relance de olhos para fora de nossa própria janela poderá converter-se numa aventura emocionante.

Não existe maior obstáculo à fruição de grandes obras de arte do que a nossa relutância em descartar hábitos e preconceitos. Uma pintura que representa um tema conhecido de um modo inesperado é muitas vezes condenada sem outra razão melhor do que "não parece bem". Quanto mais vezes tivermos visto uma história representada em arte, mais firmemente nos convencemos de que ela deve ser sempre representada de forma semelhante. A respeito de temas bíblicos, em especial, os sentimentos são suscetíveis de se manifestarem com veemência. Embora saibamos todos que as Escrituras nada nos dizem sobre a aparência física de Jesus, e que Deus não pode ser visualizado em forma humana, e apesar de sabermos terem sido os artistas do passado que criaram pela primeira vez as imagens a que nos acostumamos, algumas pessoas, no entanto, ainda são propensas a pensar que o afastamento dessas formas tradicionais equivale a uma blasfêmia.

De fato, foram usualmente aqueles artistas que leram as Escrituras com a maior devoção e atenção os que tentaram formar em suas mentes um quadro inteiramente original dos incidentes da História Sagrada. Procuraram esquecer todas as pinturas que tinham visto e imaginar como as coisas deviam ter sido quando o Menino Jesus foi deitado na manjedoura e os pastores vieram adorá-Lo, ou quando um pescador começou a pregar o Evangelho. Aconteceu repetidamente que tais esforços de um grande artista para ler um antigo texto com olhos inteiramente novos chocaram e irritaram pessoas irrefletidas. Um "escândalo" típico desse gênero estourou em torno de Caravaggio, artista italiano muito audacioso e revolucionário que trabalhou por volta de 1600. Recebeu a encomenda de pintar um quadro de São Mateus para o altar de uma igreja de Roma. O santo deveria ser representado a escrever o Evangelho e, para mostrar que os evangelhos eram a palavra de Deus, teria que ser representado um anjo inspirando a escrita. Caravaggio, que era então um jovem artista muito imaginativo e decidido, pensou longamente sobre o que deveria ter sido a situação de um velho e pobre trabalhador, um simples publicano, quando teve subitamente que se sentar para escrever um livro. E, assim, pintou um quadro de São Mateus (fig. 15), calvo e descalço, os pés sujos de terra e poeira, agarrando desajeitadamente o enorme volume e franzindo ansiosamente o cenho, sob a tensão da inabitual tarefa de escrever. Ao lado do santo pintou um jovem anjo, que parece ter acabado de chegar das alturas e gentilmente guia a mão do trabalhador como uma professora pode fazer com uma criança. Quando Caravaggio entregou o quadro à igreja em cujo altar-mor seria colocado, as pessoas escandalizaram-se com o que consideraram ser uma falta de respeito pelo Santo. A pintura não foi aceita e Caravaggio teve que tentar de novo. Manteve-se, dessa vez, rigorosamente de acordo com as idéias convencionais da época sobre o aspecto que um anjo e um santo deviam ter (fig. 16). O resultado ainda é um bom quadro, pois Caravaggio empenhou-se arduamente em torná-lo vivo e interessante, mas não podemos deixar de sentir que o resultado foi menos vigoroso, menos honesto e sincero do que no primeiro quadro.

Esta história ilustra o dano que pode ser causado por aqueles que repudiam e criticam obras de arte por razões erradas. O que é ainda mais importante, prova-nos que aquilo a que chamamos "obras de arte" não é fruto de uma atividade misteriosa, mas são objetos feitos por seres humanos para seres humanos. Um quadro parece tão distante quando, emoldurado e envidraçado, o vemos pendurado numa parede. E em nossos museus é proibido — muito apropriadamente — tocar nos objetos expostos. Mas, originalmente, eram feitos para serem tocados e manipulados, eram motivo de negócio, de discussão e de preocupação. Lembremos que cada uma de suas características é o resultado de uma decisão pessoal do artista; que este pode ter meditado sobre elas e decidido alterá-las repetidas vezes, que pode ter hesitado sobre se deixar aquela árvore ao fundo ou pintá-la de novo, que pode ter ficado satisfeito com uma pincelada feliz que deu um súbito e inesperado brilho a uma nuvem iluminada pelo Sol, e que incluiu relutantemente esta ou aquela figura por insistência de um comprador. Pois a maioria das pinturas e esculturas que hoje se alinham ao longo das paredes dos nossos museus e galerias não se destinava a ser exibida como Arte. Foram feitas para uma ocasião definida e um propósito determinado, que estavam na mente do artista quando meteu mãos à obra.

Por outro lado, as idéias sobre que nós, os que estamos de fora, usualmente nos preocupamos, idéias sobre beleza e expressão, raramente são

15. *(esquerda)* CARAVAGGIO: S. Mateus. *Versão rejeitada. Pintado cerca de 1598. Destruído. Antes em Berlim, Kaizer-Friedrich Museum*

16. *(direita)* CARAVAGGIO: S. Mateus. *Versão aceita. Pintado cerca de 1600. Roma, Igreja de S. Luigi dei Francesi*

mencionadas pelos artistas. Nem sempre foi assim, mas foi o que se viu durante muitos séculos passados e o que voltou a ser agora. Em parte, a razão é que os artistas são, com freqüência, pessoas tímidas que consideram embaraçoso usar palavras pomposas como "Beleza". Sentir-se-iam bastante presunçosos se tivessem que falar sobre a "expressão de suas emoções" e usar chavões semelhantes. Tais coisas são consideradas axiomáticas pelos artistas, que acham inútil discuti-las. Essa é uma razão e, segundo parece, uma boa razão. Mas há outra. Nas preocupações cotidianas e concretas do artista, essas idéias desempenham um papel muito menor do que as pessoas de fora imaginam. Aquilo com que um artista se preocupa quando planeja seus quadros, faz seus esboços ou se interroga sobre se completou ou não sua tela, é algo muito mais difícil de converter em palavras. Talvez ele diga que se preocupa em sentir intimamente que sua criação está "certa". Ora, somente quando entendemos o que ele quer dizer com essa modesta palavra "certo", é que começamos a compreender o que os artistas realmente buscam.

Penso que só podemos alimentar a esperança de compreender isso se nos apoiarmos em nossa própria experiência. É claro, não somos artistas, possivelmente nunca tentamos pintar um quadro nem temos a intenção de o fazer alguma vez. Mas isso não significa que não nos defrontemos com problemas análogos àqueles que, somados, constituem a vida do artista. De fato, estou ansioso por provar que dificilmente se encontrará uma pessoa que não tenha conhecido, pelo menos, uma fração desse tipo de problema, ainda que seja num grau muito modesto. Quem tiver alguma vez tentado arranjar um ramo de flores, combinar cores ou mudá-las, acrescentar um pouco ali e tirar um pouco acolá, experimentou essa estranha sensação de equilibrar formas e cores sem ser capaz de dizer exatamente que espécie de harmonia está tentando conseguir. Pressentimos apenas que uma mancha de vermelho aqui pode fazer grande diferença, ou que este azul está bem, mas não "vai" com as outras cores ou tonalidades, e subitamente uma pequena haste de folhas verdes pode parecer que faz a combinação "certa". "Não toque mais nisso", exclamamos, "agora está perfeito!" Nem todo mundo, admito, é tão cuidadoso a respeito de um arranjo de flores, mas quase todos temos algo que queremos realizar na combinação "certa". Pode ser apenas uma questão de encontrar o cinto certo que combina com uma determinada roupa ou nada mais impressionante do que a proporção certa de pudim e creme, digamos, no prato de um convidado. Em todos esses casos, por mais triviais que sejam, poderemos achar que um excesso ou uma carência de matiz perturba todo o equilíbrio, e que existe somente uma relação que é a que deve ser.

As pessoas que se preocupam assim a respeito de flores, roupas ou apresentação de pratos podemos chamar meticulosas por considerarmos que tais trivialidades não justificam tamanha

atenção. Mas o que pode, às vezes, ser um mau hábito na vida cotidiana e, por conseguinte, é freqüentemente suprimido ou escondido, adquire autonomia e vida própria no domínio da arte. Quando se trata de harmonizar formas ou combinar cores, um artista deve ser sempre "meticuloso" ou exigente em extremo. Ele é capaz de ver diferenças de tonalidade e de contextura que dificilmente notaríamos. Além disso, a sua tarefa é infinitamente mais complexa do que qualquer daquelas que possamos experimentar na vida cotidiana, Ele tem não só que equilibrar duas ou três cores, formas ou gostos, mas fazer verdadeiros prodígios de prestidigitação com um sem-número dessas coisas. O artista, em sua tela, coloca talvez centenas de matizes e formas que lhe cumpre equilibrar até que tudo pareça "certo". Uma mancha de verde poderá subitamente parecer amarela demais porque foi posta na proximidade excessiva de um azul forte — ele talvez sinta que estragou tudo, que existe uma nota dissonante no quadro e deve recomeçar tudo de novo. Pode sofrer profunda angústia por causa desse problema, ficar refletindo sobre ele em noites de insônia, postar-se diante do quadro o dia inteiro tentando adicionar um toque de cor aqui ou ali, para apagá-lo em seguida, embora eu e o leitor pudéssemos não notar qualquer diferença, de um modo ou outro. Mas, assim que ele conseguiu, assim que seu esforço foi coroado finalmente de êxito, todos nós sentimos que o artista realizou algo irretocável, algo que em nada pode ser acrescentado, algo que "está certo" — um exemplo de perfeição em nosso mundo tão imperfeito.

Vejamos uma das famosas Madonas de Rafael: "A Virgem do Prado", por exemplo (fig. 17). É bela, sem dúvida, e encantadora; as figuras estão admiravelmente desenhadas e a expressão da Virgem, pousando suavemente os olhos nas duas crianças, é inesquecível. Mas se observarmos os esboços de Rafael para o quadro (fig. 18), começaremos a perceber não serem essas as coisas que mais o preocuparam. Para ele, tais aspectos eram pontos pacíficos. O que Rafael procurou repetidamente conseguir foi o equilíbrio correto entre as figuras, uma relação certa que culminasse no todo mais harmonioso. No rápido esboço do canto esquerdo, pensou em deixar o Menino Jesus caminhar, olhando para trás e para cima, na direção do rosto de Sua Mãe, enquanto se afastava. E tentou diferentes posições para a cabeça da Mãe, em



17. RAFAEL: A Virgem do Prado. *Pintado em 1505. Viena, Kunslhistorisches Museum*



18. RAFAEL: **Folha** de um caderno de esboços com quatro estudos para a "Virgem do Prado'". *1505, Viena, Albertina*

resposta ao movimento do Menino. Depois, decidiu dar a volta a Jesus e permitir que Ele erguesse diretamente os olhos para a Mãe. Tentou ainda outro arranjo, introduzindo dessa vez um pequeno S. João; mas, em lugar de o Menino Jesus olhar para ele, pô-lo olhando para fora do quadro. Depois, outra tentativa e, aparentemente, o artista impacientou-se, ensaiando a cabeça do Menino Jesus em muitas posições diferentes. Havia numerosas folhas deste gênero em seu caderno de esboços, nas quais buscou repetidamente como equilibrar essas três figuras da melhor maneira. Mas, se voltarmos agora a olhar para o quadro final, vemos que conseguiu, ao fim e ao cabo, a solução certa. Tudo no quadro parece estar em seu lugar apropriado, a postura e a harmonia que Rafael obteve, através de seu trabalho árduo, parecem tão naturais e sem esforço que mal lhe prestamos atenção. Entretanto, é justamente essa harmonia que torna a beleza da madona mais bela e a doçura das crianças mais doce.

É fascinante observar um artista esforçando-se por realizar o equilíbrio certo, mas se lhe fôssemos perguntar por que fez isto e mudou aquilo talvez ele não fosse capaz de nos explicar. O artista não obedece a quaisquer regras fixas. Ele simplesmente pressente o caminho que deve seguir. Ê verdade que alguns artistas ou críticos, em certos períodos, tentaram formular leis de sua arte: mas verificou-se sempre que artistas medíocres não conseguiam coisa alguma quando tentavam aplicar essas leis, ao passo que os grandes mestres podiam transgredi-las e, apesar disso, realizar uma nova espécie de harmonia em que ninguém pensara antes. Quando o grande pintor inglês *Sir* Joshua Reynolds explicou a seus alunos da Royal Academy que o azul não devia ser posto no primeiro plano de uma pintura, mas reservado para os fundos distantes, para as colinas que se desvanecem gradualmente no horizonte, o seu rival Gainsborough — segundo reza a história — quis provar que tais regras acadêmicas eram usualmente absurdas. Pintou então o famoso "Menino de Azul", cujo traje azul, no primeiro plano central do quadro, se destaca principalmente contra o castanho cálido do fundo.

A verdade é que é impossível estabelecer regras desse gênero, pois nunca se pode saber de antemão que efeito o artista pretenderá realizar. Pode até querer introduzir uma nota estrídula, dissonante, se porventura sentir que isso estaria certo. Como não existem regras para nos dizer quando um quadro ou uma estátua está correto, é usualmente impossível explicar com palavras exatamente por que sentimos que é uma grande obra de arte. Mas isso não significa que uma obra é tão boa quanto qualquer outra, ou que não se pode discutir questões de gosto. Que mais não sejam, tais discussões fazem-nos olhar para quadros e quanto mais olhamos para eles mais notamos pontos que nos escaparam antes. Começamos a desenvolver uma sensibilidade peculiar para a espécie de harmonia que cada geração de artistas tentou realizar. Quanto maior for a nossa sensibilidade para essas harmonias, mais as desfrutaremos e isso, no fim de contas, é o que importa. O antigo provérbio de que gostos não se discutem pode muito bem ser

verdadeiro, mas não deve esconder o fato de que o gosto é suscetível de ser desenvolvido. Isso é também uma questão de experiência comum, que todos podemos comprovar num campo mais modesto. Para as pessoas que não estão habituadas a tomar chá, uma mistura pode ter exatamente o mesmo sabor de qualquer outra. Mas se dispuserem de tempo, vontade e oportunidade para explorar quantos refinamentos possam existir, é possível que se convertam em autênticos expertos, capazes de distinguir exatamente que tipo e mistura preferem, e seu maior conhecimento aumentará necessariamente o prazer propiciado pelas misturas mais selecionadas e requintadas.

Cumpre reconhecer que, em arte, o gosto é algo infinitamente mais complexo do que o paladar refinado para alimentos ou bebidas. Não se trata apenas de uma questão de descobrir vários e sutis sabores; é algo mais sério e mais importante. Em última análise, os grandes mestres deram-se por inteiro em suas obras, sofreram por elas, suaram sangue sobre elas e, no mínimo, têm o direito de nos pedir que tentemos compreender o que eles quiseram fazer.

Nunca se acaba de aprender acerca da arte. Há sempre novas coisas a descobrir. As grandes obras de arte parecem ter um aspecto diferente cada vez que nos colocamos diante delas. Parecem ser tão inexauríveis e imprevisíveis quantos seres humanos de carne e osso. Ê um mundo excitante, com suas próprias e estranhas leis, e suas próprias aventuras. Ninguém deve pensar que sabe tudo a respeito, pois ninguém sabe. Talvez nada exista de mais importante do que isto: que para nos deleitarmos com essas obras devemos ter um espírito fresco, pronto a captar todo e qualquer indício sugestivo e a reagir a todas as harmonias ocultas; sobretudo, um espírito que não esteja atravancado de palavras bombásticas e frases feitas. É infinitamente melhor nada saber sobre arte do que possuir uma espécie de meio conhecimento propício ao esnobismo. O perigo é muito real. Existem pessoas, por exemplo, que apreenderam os pontos simples que tentei acentuar neste capítulo e que entendem haver grandes obras de arte destituídas de qualquer das óbvias qualidades de beleza de expressão ou correção de traço, mas ficam tão orgulhosas de seus conhecimentos que fingem gostar somente daquelas obras que não são belas nem corretamente desenhadas. Estão sempre assediadas pelo medo de que possam ser consideradas pouco educadas se confessarem gostar de uma obra que parece ser flagrantemente aprazível ou comovente demais. Acabam sendo esnobes que perdem sua verdadeira fruição da arte e chamam "muito interessante" a tudo o que, na realidade, consideram bastante repulsivo. Eu detestaria ser responsável por qualquer equivoco semelhante. Preferia não ser acreditado a que acreditassem em mim de um modo tão complacente.

Nos capítulos que se seguem examinarei a história da arte, que é a história da construção, da feitura de quadros e da realização de estátuas. Penso que conhecer algo dessa história ajuda-nos a compreender por que os artistas trabalham de uma determinada maneira ou visam certos efeitos. É, sobretudo, um excelente modo de exercitarmos os nossos olhos para as características particulares das obras de arte e, por conseguinte, de aumentarmos a nossa sensibilidade para os mais sutis matizes de diferença. Talvez seja o único modo de se aprender a desfrutar uma obra de arte *per se.* Mas todos os caminhos oferecem seus perigos. Por vezes, vemos as pessoas caminhando por uma galeria de arte, de catálogos na mão. Toda vez que param diante de um quadro, buscam pressurosamente seu número. Podemos observá-las folheando seus livros e, logo que encontrarem o título ou o nome da obra, seguem em frente. Não faria diferença alguma se tivessem ficado em casa, pois mal olharam para a pintura. Apenas checaram o catálogo. É uma espécie de curto-circuito mental que nada tem a ver com a fruição de um quadro.

As pessoas que adquiriram algum conhecimento de história de arte estão, por vezes, arriscando-se a cair numa armadilha semelhante. Quando vêem uma obra de arte, não param para olhá-la, mas preferem esquadrinhar a memória em busca de uma etiqueta apropriada. Podem ter ouvido que Rembrandt era famoso por seu *chiaroscuro* — que é o termo técnico italiano para designar o jogo de luz e sombra — de maneira que abanam sabiamente a cabeça quando vêem um Rembrandt, murmuram '"maravilhoso *chiaroscuro"* e passam ao quadro seguinte. Quero ser muito franco a respeito desse perigo de semiconhecimento e esnobismo, pois todos somos suscetíveis de sucumbir a tais tentações, e um livro como este poderá aumentá-las. Eu gostaria de ajudar a abrir olhos, não a soltar línguas. Falar argutamente sobre arte não é difícil, porque as palavras que os críticos usam têm sido empregadas em tantos contextos diferentes que perderam toda a sua precisão. Mas olhar um quadro com olhos de novidade e aventurar-se numa viagem de descoberta é uma tarefa muito mais difícil, mas também mais compensadora. É incalculável o que se pode trazer de volta de semelhante jornada.

1. Estranhos Começos

Povos Pré-Históricos e Primitivos; América Antiga.



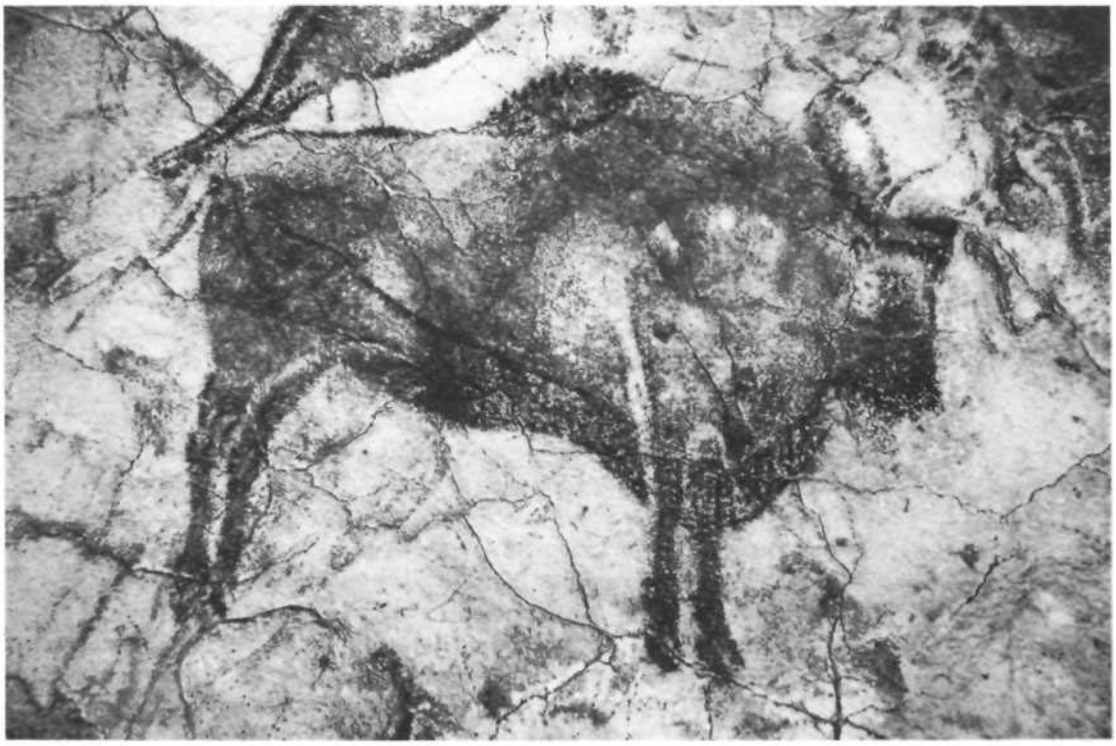
19. A Caverna de Lascaux, na França, com pinturas em lodo o leio, feitas há uns 15.000 anos

IGNORAMOS como a arte começou, tanto quanto desconhecemos como se iniciou a linguagem. Se aceitarmos o significado de arte em função de atividades tais como a edificação de templos e casas, realização de pinturas e esculturas, ou tessitura de padrões, nenhum povo existe no mundo sem arte. Se, por outro lado, entendermos por arte alguma espécie de belo artigo de luxo, algo para nos deleitar em museus e exposições, ou certa coisa especial para usar como preciosa decoração na sala de honra, cumpre-nos entender que esse uso da palavra constitui um desenvolvimento muito recente e que muitos dos maiores construtores, pintores ou escultores do passado nunca sonharam sequer com ele. Podemos entender melhor essa diferença se pensarmos em termos de arquitetura. Todos sabemos que existem belos edifícios e que alguns deles são verdadeiras obras de arte. Mas dificilmente existirá uma construção no mundo inteiro que não fosse erigida para um fim particular. Aqueles que usam esses edifícios como lugares de culto ou de entretenimento, ou como residências, julgam-nos em primeiro lugar e acima de tudo por padrões de utilidade. Mas, à parte isso, gostam ou não gostam do traçado ou das proporções da construção, e apreciam os esforços do bom arquiteto para erigi-la não só prática, mas também "certa". No passado, a atitude para com pinturas e estátuas era freqüentemente semelhante. Não eram consideradas meras obras de arte, mas objetos que tinham uma função definida. Seria um medíocre juiz de casas aquele que ignorasse para que fins elas foram construídas. Analogamente, é improvável que compreendamos a arte do passado se desconhecermos os propósitos a que tinha de servir. Quanto mais recuamos na história, mais definidas, mas também mais estranhas, são as finalidades que se julga serem servidas pela arte. O mesmo se aplica se sairmos das cidades e observarmos o que se passa entre os camponeses ou, melhor ainda, se sairmos de nossos países civilizados e viajarmos para aqueles povos cujos modos de vida ainda se assemelham às condições em que viveram os nossos ancestrais remotos. Chamamos a esses povos "primitivos" não porque sejam mais simples do que nós — os seus processos de pensamento são, com freqüência, mais complicados do que os nossos — mas por estarem mais próximos do estado donde, em dado momento, emergiu toda a humanidade. Entre esses primitivos não há diferença entre edificar e fazer imagens, no que se refere à utilidade. Suas cabanas existem para abrigá-los da chuva, sol e vento, e para os espíritos que

geram tais eventos; as imagens são feitas para protegê-los contra outros poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza. Pinturas e estátuas, por outras palavras, são usadas para realizar trabalhos de magia.

É impossível entender esses estranhos começos se não procurarmos penetrar na mente dos povos primitivos e descobrir qual é o gênero de experiência que os faz pensar em imagens como algo poderoso para ser *usado* e não como algo bonito para se contemplar. Não penso que seja realmente difícil reavermos esse sentimento. Tudo o que precisamos é sermos profundamente honestos conosco e apurarmos se em nosso próprio íntimo não se conserva também algo do "primitivo". Em vez de começarmos com a Época Glacial, principiemos por nós mesmos. Suponha-se que recortamos um retrato do nosso campeão favorito no jornal de hoje: sentiríamos prazer em apanhar uma agulha e picotar-lhe os olhos? Isso nos seria tão indiferente quanto se os furos tivessem sido feitos em qualquer outra parte do jornal? Penso que não. Embora eu saiba, com os meus pensamentos despertos, que o que eu fizer ao seu retrato não fará diferença alguma ao meu amigo ou herói, sinto, não obstante, uma vaga relutância em causar danos à sua imagem. Subsiste algures a sensação absurda de que o que se faz ao retrato é infligido à pessoa que ele representa. Ora, se estou certo nessa suposição, se essa idéia estranha e irracional realmente sobrevive até mesmo entre nós, em plena era da energia atômica, talvez seja menos surpreendente que tais idéias existissem entre quase todos os chamados povos primitivos. Em todas as partes do mundo, médicos-feiticeiros, pajés ou bruxos, tentaram praticar a magia de uma forma ou de outra; fizeram pequenas imagens de um inimigo e perfuraram o coração do maltratado boneco, ou o queimaram, na esperança de que o inimigo sofresse com isso. Até mesmo o boneco que queimamos na Grã-Bretanha, no Dia de Guy Fawkes, é um remanescente dessa superstição.* Os primitivos são, por vezes, ainda mais indefinidos acerca do que é

• No dia 5 de novembro realiza-se na Grã-bretanha uma celebração com fogos de artifício e queima da efígie de Guy Fawkes, o conspirador que, em IMS, quis fazer explodir, na chamada "conspiração da pólvora", o Parlamento — quando o rei e seus ministros estavam presentes. A trama foi descoberta no último instante. Guy Fawkes executado e o dia 5 de novembro passou a ser até hoje uma efeméride de celebração popular, misto de festa junina e de "malhação de Judas". (N. do T.)





Pinturas feitas há cerca de 15.000 anos; 20. (em *cima)* Bisão, encontrado na caverna de Altamira. Espanha. 21. *(embaixo)* Animais no teto da caverna de Lascaux

real e do que é imagem. Certa ocasião, quando um artista europeu fez desenhos de animais numa aldeia africana, os habitantes mostraram-se angustiados: "Se levar consigo o nosso gado, de que é que iremos viver?".

Todas essas estranhas idéias são importantes porque podem ajudar-nos a compreender as mais antigas pinturas que chegaram até nós. São tão antigas quanto qualquer vestígio existente da habilidade humana. Entretanto, quando foram descobertas em paredes de cavernas e rochas na Espanha (fig. 20) e no Sul da França, no século XIX, os arqueólogos recusaram-se, de início, a acreditar que representações tão animadas, tão naturais e vigorosas de animais pudessem ter sido feitas por homens da Época Glacial. Gradualmente, os rudimentares apetrechos de ferro e osso encontrados nessas regiões tornaram cada vez mais certo que essas imagens de bisões, mamutes ou renas tinha sido escoriadas ou pintadas por homens que caçavam esses animais e, portanto, os conheciam muito bem. É uma estranha experiência descer nessas cavernas, por vezes através de corredores baixos e estreitos, mergulhar na escuridão do ventre da montanha e, de súbito, ver a lanterna elétrica do guia iluminar a imagem de um touro. Uma coisa é evidente: ninguém se teria arrastado tamanha distância até às soturnas entranhas da terra simplesmente para decorar um local tão inacessível. Além disso, raras dessas pinturas estão claramente distribuídas pelos tetos da caverna, exceto um punhado delas na caverna de Lascaux (figs. 19 e 21). Pelo contrário, são às vezes pintadas ou escoriadas umas sobre outras, sem qualquer ordem aparente. A explicação mais provável para essas descobertas ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias dessa crença universal no poder da produção de imagens; por outras palavras, que o pensamento desses caçadores primitivos era que, se fizessem uma imagem de sua presa — e talvez a surrassem com suas lanças e machados de pedra — os animais verdadeiros também sucumbiriam ao poder deles.

Isso, evidentemente, é uma conjetura — mas conjetura bem apoiada pelo uso da arte entre aqueles povos primitivos de nosso próprio tempo que ainda preservam seus antigos costumes. Ê verdade que, até onde me é dado saber, não encontramos atualmente qualquer povo primitivo que tente realizar exatamente esse tipo de magia; mas a maior parte da produção artística ainda está, para eles, estreitamente vinculada a idéias análogas sobre o poder das imagens. Ainda existem povos primitivos que nada mais usam senão ferramentas de pedra e raspam suas imagens rupestres de animais para fins mágicos. Há outras tribos que celebram festividades regulares, quando se vestem como animais e se movimentam como animais em danças solenes e rituais. Também acreditam que, de algum modo, isso lhes dará poder sobre suas presas. Por vezes, acreditam até que certos animais estão relacionados com elas de algum modo fabuloso, e que toda a tribo é uma tribo do lobo, do corvo ou da rã. Isso tem uma ressonância bastante estranha, mas não devemos esquecer que mesmo essas idéias não estão tão distanciadas dos nossos próprios dias quanto se possa imaginar. Os romanos acreditavam que Rômulo e Remo tinham sido amamentados por uma loba, e tinham uma imagem em bronze da loba no recinto sagrado do Capitólio de Roma. Ainda hoje conservam uma loba viva numa jaula perto das escadas do Capitólio. Não são guardados leões vivos na Praça de Trafalgar, mas o leão britânico tem tido uma vida vigorosa nas páginas de *Punch.* É claro, subsiste uma vasta diferença entre essa espécie de simbolismo heráldico ou anedótico e a profunda seriedade com que os homens tribais encaram suas relações com o totem, como chamam aos seus parentes animais. De fato, eles parecem, às vezes, viver num mundo onírico em que podem ser homem e animal simultaneamente. Muitas tribos têm cerimônias especiais em que envergam máscaras com as feições desses animais e, quando as colocam, parecem sentir-se transformadas, convertidas em corvos ou ursos. É como se crianças que brincam de polícia e bandido chegassem a um ponto em que já não sabem onde terminou a representação e começou a realidade. Mas, no caso das crianças, há sempre o mundo adulto à volta delas, as pessoas que lhes dizem: "Não façam tanto barulho" ou "É hora de ir para a cama". Para o homem primitivo, não existe outro mundo para estragar a ilusão, porque todos os membros da tribo participam nas danças cerimoniais e nos ritos, com seus fantásticos jogos de simulação. Todos eles aprenderam o seu significado através das gerações anteriores e estão de tal modo absorvidos nesses jogos que têm escassas probabilidades de, colocando-se a uma certa distância, analisarem seu comportamento numa perspectiva crítica. Todos nós alimentamos crenças que consideramos axiomáticas, tanto quanto os "primitivos" consideram as deles — usualmente a tal ponto que nem mesmo estamos cônscios delas, a menos que deparemos com pessoas que as questionam.

Poderá parecer que tudo isso tem pouco a ver com arte, mas, de fato, essas condições influenciam a arte de muitas maneiras. Muitas obras de artistas destinam-se a desempenhar um papel nesses estranhos rituais e, nesse caso, o que importa não é se a escultura ou pintura é bela, segundo os nossos padrões, mas se "funciona", quer dizer, se pode desincumbir-se da mágica requerida. Além disso, os artistas trabalham para gente de sua própria tribo, que sabe exatamente o que cada forma ou cada cor pretende significar. Não se espera que eles mudem essas coisas, mas apenas que apliquem toda a sua habilidade e saber na execução de seu

trabalho.

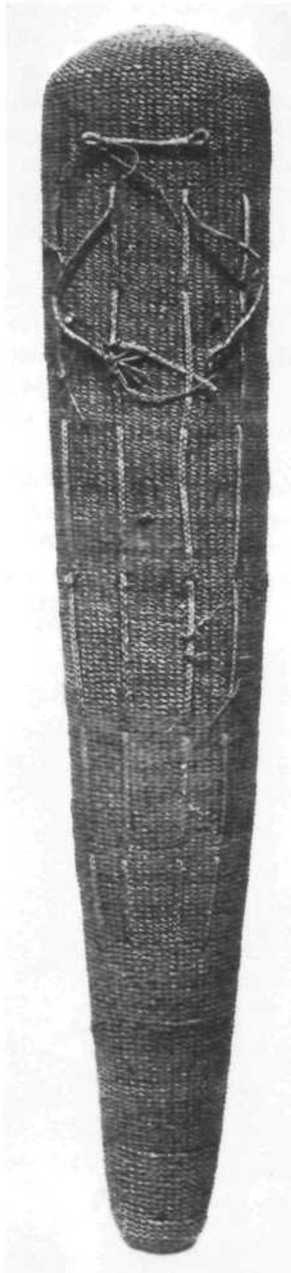
Ainda dessa vez não temos que ir muito longe para pensar em paralelos. A finalidade precípua de uma bandeira nacional não reside em que seja um pedaço de pano belamente colorido que qualquer fabricante pode modificar de acordo com a sua fantasia; a finalidade de um anel de noivado não está em ser um ornamento que pode ser usado ou mudado como julgarmos mais adequado. Entretanto, mesmo no âmbito dos ritos e costumes prescritos de nossa vida, subsiste um certo elemento de escolha e de latitude para o gosto e a habilidade. Pense-se, por exemplo, na árvore de Natal. Suas características principais foram estipuladas pelo costume. Cada família tem, de fato, suas próprias tradições e suas predileções, sem as quais a árvore não parece estar certa. Todavia, quando chega o grande momento de decorar a árvore, resta ainda muita coisa por decidir. Este galho deve levar uma lâmpada? Tem bastante material brilhante no topo? Essa estrela não parece pesada demais ou este lado não está muito sobrecarregado? Talvez para um observador de fora toda essa atividade pareça algo estranha. Poderá pensar que as árvores são muito mais bonitas sem esses festões prateados. Mas, para nós, que conhecemos o significado, torna-se uma questão de grande importância decorar a árvore de acordo com a nossa idéia.

A arte primitiva funciona justamente de acordo com essas normas preestabelecidas, mas permite ao artista margem bastante para que mostre sua índole. O domínio técnico de alguns artífices tribais é deveras surpreendente. Não devemos esquecer, quando se fala de arte primitiva, que a palavra não quer dizer que os artistas possuem apenas um conhecimento primitivo de seu mister. Pelo contrário, muitas tribos remotas desenvolveram uma arte verdadeiramente assombrosa em obra de talha, cestaria, na preparação do couro ou mesmo no trabalho com metais. Se nos lembrarmos com que ferramentas rudimentares essas obras foram feitas, não poderemos deixar de nos maravilhar com a paciência e a segurança de mão que esses artífices primitivos adquiriram ao longo de séculos de especialização. Os maoris da Nova Zelândia, por exemplo, aprenderam a criar autênticas maravilhas em suas obras de talha (fig. 22). É claro, o fato de que uma coisa era difícil de fazer não prova necessariamente que se trata de uma obra de arte. Se assim fosse, os homens que modelam barcos à vela em garrafas de vidro estariam classificados entre os maiores artistas. Mas essa prova de habilidade tribal deve advertir-nos contra a crença em que as obras deles parecem grotescas porque não podiam fazer melhor. Não é o padrão de capacidade artística desses artífices que difere dos nossos, mas as idéias deles. Ê importante entender isso desde o principio, porque a história da arte não é uma história de progresso na proficiência técnica, mas uma história de idéias, concepções e necessidades em constante mudança. É cada vez maior o número de provas de que, sob certas condições, os artistas tribais podem produzir obras que são tão corretas na representação e interpretação da natureza quanto o mais hábil trabalho de um mestre ocidental. Uma série de cabeças de bronze descobertas há poucas décadas na Nigéria apresentam a mais convincente semelhança que se possa imaginar com indivíduos de raça negra (fig. 23). Parecem ter muitos séculos de idade e não existem quaisquer provas de que os artistas nativos tivessem aprendido sua arte com qualquer pessoa de fora. Assim, qual pode ser a razão para que grande parte da arte tribal nos pareça profundamente remota? Uma vez mais, devemos voltar-nos para nós mesmos e para experiências que todos podemos realizar. Peguemos um pedaço de papel ou folha de rascunhos e rabisquemos nele uma cara. Apenas um círculo para a cabeça, um traço para o nariz e outro para a boca. Olhemos então para a garatuja sem olhos. Não parece insuportavelmente triste? A pobre criatura não pode ver. Sentimos que devemos "'dar-lhe olhos" — e que alívio quando fazemos os dois pontos e, finalmente, ela pode olhar-nos! Para nós, tudo isso é uma piada, mas para o nativo não é. Um mastro de madeira a que se deu um simples rosto parece-lhe totalmente transformado. O nativo aceita a impressão que ele lhe causa como um símbolo de seu poder mágico. Não é preciso aumentar-lhe a semelhança com



22. Dintel em madeira esculpida da casa de um chefe maori. *Londres. Museu Britânico*





23. *(esquerda)* Cabeça de um negro, bronze. *Escavada na Nigéria, provavelmente com cerca de 400 anos de idade. Londres. Museu Britânico.* 24. *(direita)* Oro, Deus da Guerra, proveniente do Taiti. *Madeira coberta de fibra vegetal entrançada. Londres, Museu Britânico.*

a vida, desde que seus olhos possam ver. A fig. 24 mostra a figura de um "Deus da Guerra" polinésio chamado Oro. Os polinésios são excelentes entalhadores, mas é óbvio que não consideraram essencial fazer disso uma representação correta de um homem. Tudo o que vemos é um pedaço de madeira recoberto com fibra vegetal entrançada. Somente se mostram toscamente os olhos e os braços para incutir ao mastro um aspecto de poder •sobrenatural. Ainda não nos encontramos inteiramente no domínio da arte, mas a nossa experiência com a cara rabiscada pode nos ensinar algo mais. Variemos o formato de nossa garatuja de todas as maneiras possíveis. Mudemos a forma dos olhos de pontinhos para cruzes ou qualquer outra forma que não tenha a mais remota semelhança com olhos de verdade. Façamos um círculo para o nariz e uma espiral para a boca. Não terá praticamente importância alguma, desde que as posições relativas se mantenham aproximadamente as mesmas. Ora bem, para o artista nativo essa descoberta significará provavelmente muito. Pois ensinou-lhe a criar suas figuras ou rostos a partir daquelas formas que eram mais de seu agrado e que melhor se adequavam à sua arte particular. O resultado poderia não ser muito semelhante à vida real, mas conservaria uma

certa unidade e harmonia de padrão que é justamente o que talvez estivesse faltando a nossa primeira garatuja. A fig. 26 mostra-nos uma máscara da Nova Guiné. Pode não ser um espécime de beleza nem pretendeu ser; destina-se a uma cerimônia em que os jovens da aldeia se vestem como fantasmas e aterrorizam mulheres e crianças. Entretanto, por mais fantasmagórico ou repulsivo que esse "espectro" nos possa parecer, existe algo de agradável e satisfatório no modo como o artista construiu esse rosto a partir de formas geométricas.





25. Máscara ritual do Alasca, representando um demônio da montanha comedor de homens, com o rosto manchado de sangue, *Berlim, Museum für Võlkerkunde*

26. Máscara ritual da Nova Guiné, Distrito de Elema. *Usada por membros de uma sociedade secreta. Londres, Museu Britânico.*



27. Casa de um chefe Haida (índio pele-vermelha). *Modelo existente no Museu Americano de História Natural. Nova York*

Em algumas partes do mundo, os artistas primitivos desenvolveram elaborados sistemas para representar as várias figuras e totens de seus mitos dessa maneira ornamental. Entre os índios peles-vermelhas da América do Norte, por exemplo, os artistas combinam uma observação muito penetrante das formas naturais com esse descaso pelo que chamamos a aparência real das coisas. Como caçadores, conhecem o verdadeiro formato do bico da águia, ou das orelhas do castor, muito melhor do que qualquer de nós. Mas consideram que uma dessas características é suficiente. Uma máscara com um bico de águia *é* uma águia. A fig. 27 é um modelo de uma casa de cacique da tribo Haida de peles-vermelhas com três dos chamados mastros totêmicos na frente dela. Poderemos ver apenas uma barafunda de feias máscaras, mas, para o nativo, esses mastros ilustram uma antiga lenda de sua tribo. A própria lenda poderá impressionar-nos por ser quase tão insólita e incoerente quanto a sua representação, mas já não nos deveríamos surpreender pelo fato de as idéias nativas serem diferentes das nossas.

Era uma vez um jovem na cidade de Gwais Kun que costumava passar o dia todo mandriando na cama até que sua sogra o repreendeu por isso; ele sentiu-se envergonhado, saiu de casa e decidiu matar um monstro que vivia num lago e se alimentava de seres humanos e baleias. Com a ajuda de um pássaro encantado, preparou uma armadilha feita de um tronco de árvore e pendurou nele duas crianças como isca. O monstro foi apanhado, o jovem vestiu a pele dele e pescava peixes, que deixava regularmente na soleira da porta de sua sogra. Ela ficou tão lisonjeada com essas inesperadas oferendas que se julgou uma poderosa feiticeira. Quando o

jovem, finalmente, a desenganou, ela sentiu-se de tal modo envergonhada que morreu.

Todos os participantes nessa história estão representados no mastro central. A máscara abaixo da entrada é uma das baleias que o monstro costumava comer. A grande máscara acima da entrada é o monstro; por cima dele, a forma humana da infeliz sogra. A máscara com um bico, logo a seguir, é o pássaro que ajudou o herói; este é visto imediatamente depois, vestido com a pele do monstro e apresentando os peixes que pescou. As figuras humanas no final do mastro são as crianças que o herói usou como isca.

É tentador encarar tal obra como o produto de um extravagante capricho, mas para os que fizeram tais coisas era um solene empreendimento. Foram precisos muitos anos para cortar esses gigantescos' mastros com as ferramentas primitivas à disposição dos nativos e, por vezes, toda a população masculina da aldeia ajudava na tarefa. Era para assinalar e honrar a casa de um poderoso chefe.

Sem uma explicação, jamais poderíamos entender o significado de tais esculturas, nas quais tanto amor e trabalho foram consumidos. Isso ocorre freqüentemente com obras de arte primitiva. Uma máscara como a da fig. 25 pode impressionar-nos como espirituosa, mas o seu significado é tudo menos divertido. Representa um demônio da montanha, devorador de homens, com o rosto lambuzado de sangue. Mas, embora não o compreendamos, podemos apreciar a meticulosidade com que as formas da natureza são transformadas num padrão consistente. Há muitas grandes obras desse gênero que datam



28. Cabeça do Deus da Morte. *De um aliar maia. Copán, Honduras, datando provavelmente de 504 D.C. Molde existente no Museu Britânico.*





29. *(esquerda)* **Tlatoc,** o Deus da chuva dos astecas, escultura anterior à conquista espanhola. *Berlim. Museum für Viilkerkunde*

30. *(direita)* Vaso de barro na forma de cabeça de um homem caolho. *Escavado no vale de Chiama, Peru. Cerca de 500 d. C. Londres. Museu Britânico (Coleção Gaffron)*

dos estranhos começos da arte, cuja explicação exata se perdeu provavelmente para sempre, mas que ainda podemos admirar. Tudo o que nos resta das grandes civilizações da América antiga é a sua "arte". Coloquei a palavra entre aspas, não porque falte beleza a essas misteriosas edificações e imagens — algumas delas são profundamente fascinantes — mas porque não devemos encará-las com a idéia de que foram feitas por prazer ou "decoração". O baixo-relevo aterrador da cabeça de um morto, pertencente a um altar das ruínas de Copán, nas Honduras atuais (fig. 28), lembra-nos os hediondos sacrifícios humanos que eram exigidos pelas religiões desses povos. Por muito pouco que se saiba sobre o significado exato dessas esculturas, os emocionantes esforços dos estudiosos que descobriram essas obras e tentaram desvendar seus segredos ensinaram-nos o bastante para compará-las com outras obras de culturas primitivas. É claro, esses povos não eram primitivos na acepção usual da palavra. Quando os conquistadores espanhóis e portugueses do século XVI chegaram, os astecas no México e os incas no Peru governavam sobre poderosos impérios. Também sabemos que, em séculos anteriores, os maias da América Central tinham construído grandes cidades e desenvolvido um sistema de escrita e de cálculo de calendários que era tudo menos primitivo. Tal como os negros da Nigéria, os americanos pré-colombianos eram perfeitamente capazes de representar a face humana de maneira natural. Os antigos peruanos gostavam de modelar certos vasos na forma de cabeças humanas que eram impressionantemente fiéis à natureza (fig. 30). Se a maioria das obras dessas civilizações parece remota e pouco natural aos nossos olhos, a razão esta nas idéias que elas pretendem transmitir.

A fig. 29 representa uma estátua originária do México que se acredita datar do período asteca. o último antes da conquista. Os estudiosos pensam que ela representa um deus da chuva, cujo nome era Tlaloc. Nessas regiões tropicais, a chuva é freqüentemente uma questão de vida ou morte para as pessoas; pois sem chuva as safras podem-se perder e elas correm o risco de morrer de fome. Não admira que o deus das chuvas e trovoadas assumisse, no espírito dessa gente, a forma de um demônio terrivelmente poderoso. O raio que surge das entranhas do céu parecia ser, na imaginação desses povos, uma enorme serpente e, por isso, muitos povos ameríndios consideravam a cascavel um ser sagrado e poderoso. Se observarmos mais atentamente a figura de Tlaloc, vemos, de fato. que a sua boca é formada por duas cabeças de cascavéis colocadas frente a frente, com suas grandes e venenosas presas sobressaindo das mandíbulas, e que o nariz também parece ser formado pelos corpos retorcidos das cobras. Talvez até os olhos possam ser vistos como serpentes enroscadas. Vemos até que ponto a idéia de "construir" uma face a partir de determinadas formas pode afastar-nos de nossas idéias de escultura que reflita fielmente a vida real. Também obtemos uma sugestão das razões que podem, por vezes, ter levado a esse método. Era certamente apropriado formar a imagem do deus da chuva com base no corpo das cobras sagradas que consubstanciavam o poder do raio. Se tentarmos penetrar na mentalidade que criou esses ídolos sobrenaturais, poderemos começar a entender como a feitura de imagens nessas primeiras civilizações estava não só ligada à magia e religião, mas era também a primeira forma de escrita. A serpente sagrada na antiga arte mexicana era não só a imagem de uma cascavel, mas também podia desenvolver-se num signo para o raio e, portanto, converter-se num caráter pelo qual uma trovoada poderá ser comemorada ou, talvez, invocada. Sabemos muito pouco a respeito dessas misteriosas origens, mas, se quisermos compreender a história da arte, faremos bem em recordar uma vez por outra que imagens e letras são, realmente, parentes consangüíneas.

31. Indígena australiano, desenhando um modelo de gambá totêmico numa rocha.



2. Arte para a Eternidade

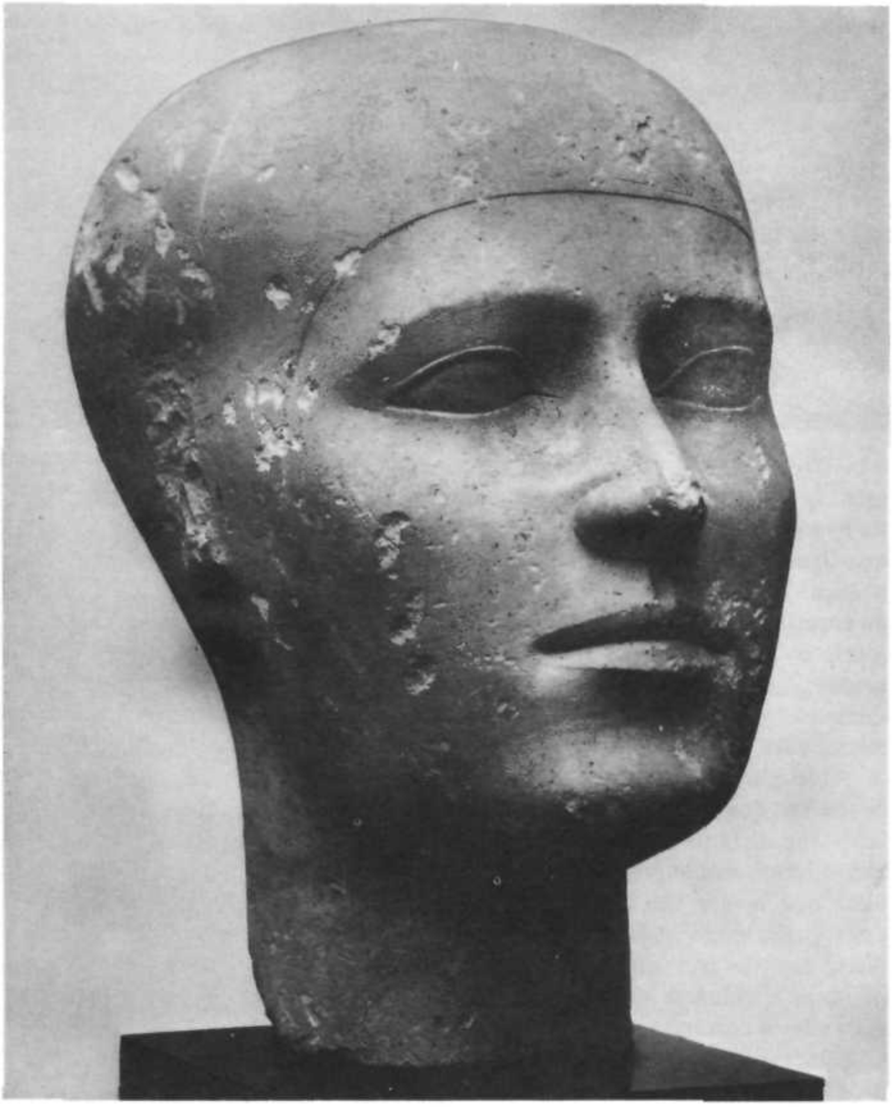
Egito, Mesopotâmia e Creta



32. A grande pirâmide de Gizé. *Construída cerca de 2700 a.C.*

ALGUMA FORMA DE ARTE existe em todas as partes do globo, mas a história da arte como um esforço contínuo não principia nas cavernas do Sul da França nem entre os índios norte-americanos. Não há uma tradição direta que ligue esses estranhos começos aos nossos próprios dias, mas existe uma tradição direta, transmitida de mestre a discípulo, e de discípulo a admirador ou copista. que liga a arte do nosso tempo, qualquer casa ou qualquer cartaz, à arte do vale do Nilo de cerca de cinco mil anos atrás. Pois veremos que os mestres gregos freqüentaram a escola dos egípcios — e todos nós somos discípulos dos gregos. Assim, a arte do Egito reveste-se de tremenda importância para nós.

Todo mundo sabe que o Egito é a terra das pirâmides, essas montanhas de pedra que se erguem como marcos desgastados pelas intempéries no horizonte distante da história. Por mais remotas e misteriosas que pareçam, elas contam-nos muito sobre a nossa própria história. Falam-nos de uma terra que estava tão completamente organizada que foi possível empilhar esses gigantescos morros tumulares durante a vida de um único rei; e falam-nos de reis que eram tão ricos e poderosos que puderam forçar milhares e milhares de trabalhadores ou escravos a labutarem por eles, ano após ano, a cortarem as pedras, a arrastarem-nas para o local da construção e a deslocarem-nas por meios sumamente primitivos até que o túmulo ficou pronto para receber o rei. Nenhum monarca e nenhum povo teria suportado semelhante gasto, e passado por tantas dificuldades, caso se tratasse da criação de um mero monumento. De fato, sabemos que as pirâmides tinham sua importância prática aos olhos dos reis e seus súditos. O rei era considerado um ser divino que tinha completo domínio sobre eles e, ao partir deste mundo, voltava a ascender para junto dos deuses donde viera. As pirâmides elevando-se para o céu ajudá-lo-iam provavelmente a fazer sua ascensão. Em todo o caso, elas preservariam seu corpo sagrado da decomposição. Pois os egípcios acreditavam que o corpo deve ser preservado para que a alma possa continuar vivendo no além. Por isso impediam a desintegração do cadáver mediante um método elaborado de embalsamação e enfaixamento em tiras de pano. Era para a múmia do rei que a pirâmide tinha sido erigida, e seu corpo era colocado exatamente no centro da gigantesca montanha de pedra, num esquife de pedra. Em toda a volta da câmara funerária, fórmulas mágicas e



33. Busto em rocha calcária. *Encontrado num túmulo em Gizé, feito cerca de 2700 a.C. Viena, Kunsthistorisches Museum*

encantamentos eram escritos para ajudá-lo em sua jornada para o outro mundo.

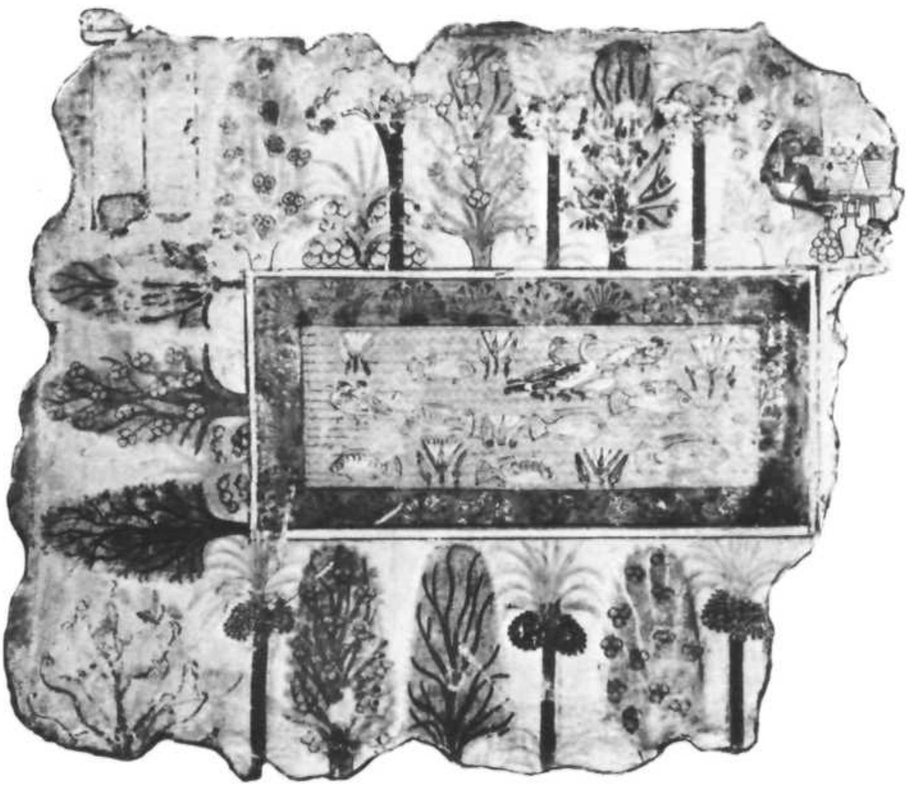
Mas não são apenas essas antiqüíssimas relíquias da arquitetura humana que nos contam o papel desempenhado por vetustas crenças na história da arte. Os egípcios sustentavam a crença de que a preservação do corpo não era bastante. Se a fiel imagem do rei também fosse preservada, não havia dúvida alguma de que ele continuaria vivendo para sempre. Assim, ordenavam aos escultores que esculpissem a cabeça do rei em imperecível granito e a colocassem na tumba onde ninguém a via, para aí exercer sua magia e ajudar sua alma a manter-se viva na imagem e através desta. Uma expressão egípcia para designar o escultor era, realmente, "Aquele que mantém vivo".

No começo, esses ritos eram reservados aos reis, mas logo os nobres da casa real passaram a ter seus túmulos menores agrupados em filas bem alinhadas em torno do túmulo do rei; e, gradualmente, toda pessoa que se prezava tinha que tomar providências para a vida no além, encomendando uma dispendiosa tumba que abrigasse sua múmia e sua imagem, e onde sua alma pudesse habitar e receber as oferendas de alimento e bebida que eram feitas ao morto. Alguns desses primeiros retratos da era das pirâmides, a quarta dinastia do "'Antigo Império", estão entre as mais belas obras da arte egípcia (fig. 33). Existe neles um ar de solenidade e simplicidade que não se esquece facilmente. Vê-se que o escultor não estava tentando lisonjear seu modelo nem preservar uma expressão fugidia. Interessava-se apenas pelos aspectos essenciais. Todos os pormenores secundários eram postos de lado. Talvez seja por causa dessa estrita concentração nas formas básicas da cabeça humana que esses retratos continuam sendo tão impressionantes. Pois, apesar de sua rigidez quase geométrica, não são tão primitivos quanto às máscaras rituais de que tratamos no Capítulo 1 (figs. 25 e 26). Nem são tão fiéis à realidade quanto os retratos naturalistas dos artistas da Nigéria (fig. 23). A observação da natureza e a regularidade do todo são equilibradas de um modo tão uniforme que essas cabeças nos impressionam como reflexo fiel da vida e, no entanto, remotas e duradouras.

Essa combinação de regularidade geométrica e aguda observação da natureza é característica

de toda a arte egípcia. Podemos estudá-la melhor nos relevos e pinturas que adornavam as paredes dos túmulos. A palavra "adornar", é certo, ajusta-se mal a uma arte que não pretendia ser vista por ninguém, exceto a alma do morto. De fato, essas obras não tinham a finalidade de serem objeto de deleite. Também elas se destinavam a "manter vivo". Num passado sombrio e distante, tinha sido costume, quando morria um homem poderoso, que seus servos e escravos o acompanhassem na sepultura. Eles eram sacrificados para que o senhor chegasse ao além com um séqüito condigno. Depois, esses horrores foram considerados excessivamente cruéis ou excessivamente onerosos, e a arte acudiu em ajuda. Em vez de servos de carne e osso, aos poderosos da Terra passaram a ser oferecidas imagens como substitutos. As pinturas e os modelos encontrados em túmulos egípcios estavam associados à idéia de suprir a alma de ajudantes no outro mundo.

Para nós, esses relevos e pinturas murais fornecem um quadro extraordinariamente vigoroso da vida no Egito há milhares de anos. E, no entanto, olhando-os pela primeira vez, é muito provável que os achemos bastante insólitos e nos causem uma certa perplexidade. A razão é que os pintores egípcios tinham um modo de representar a vida real muito diferente do nosso. Talvez isso se relacione com a finalidade diferente que tinha de ser servida por suas pinturas. O que mais importava não era a boniteza, mas a inteireza. A tarefa do artista consistia em preservar tudo o mais clara e pernamentemente possível. Assim, não se propuseram bosquejar a natureza tal como se lhes apresentava sob qualquer ângulo fortuito. Eles desenhavam de memória, de acordo com regras estritas que asseguravam que tudo o que tinha de entrar no quadro se destacaria com perfeita clareza. O método do artista, de fato, assemelhava-se mais ao do cartógrafo do que ao do pintor. A fig. 34 demonstra-o num exemplo simples, representando um jardim com um tanque. Se tivéssemos que desenhar tal motivo, ponderaríamos primeiro sob que ângulo o focalizar. A forma e as características das árvores somente poderiam ser vistas dos lados, a forma do tanque somente seria visível se fosse vista de cima. Os egípcios não tinham tais escrúpulos ao abordar o problema. Desenhavam simplesmente o tanque como se fosse visto de cima e as árvores de lado. Os peixes e pássaros no lago, por outra parte, dificilmente seriam reconhecíveis se vistos de cima, de modo que foram desenhados de perfil. Numa cena tão simples, podemos facilmente entender o procedimento do artista. Um método semelhante é usado com freqüência pelas crianças. Mas os egípcios eram muito mais consistentes em sua aplicação desses métodos do que as crianças jamais o foram. Tudo tinha que ser representado desde o seu ângulo mais característico. A fig. 35 mostra o efeito que essa idéia teve na



34. Pintura de um tanque. *De um túmulo em Tebas. Cerca de 1400 a.C. Londres, Museu Britânico*



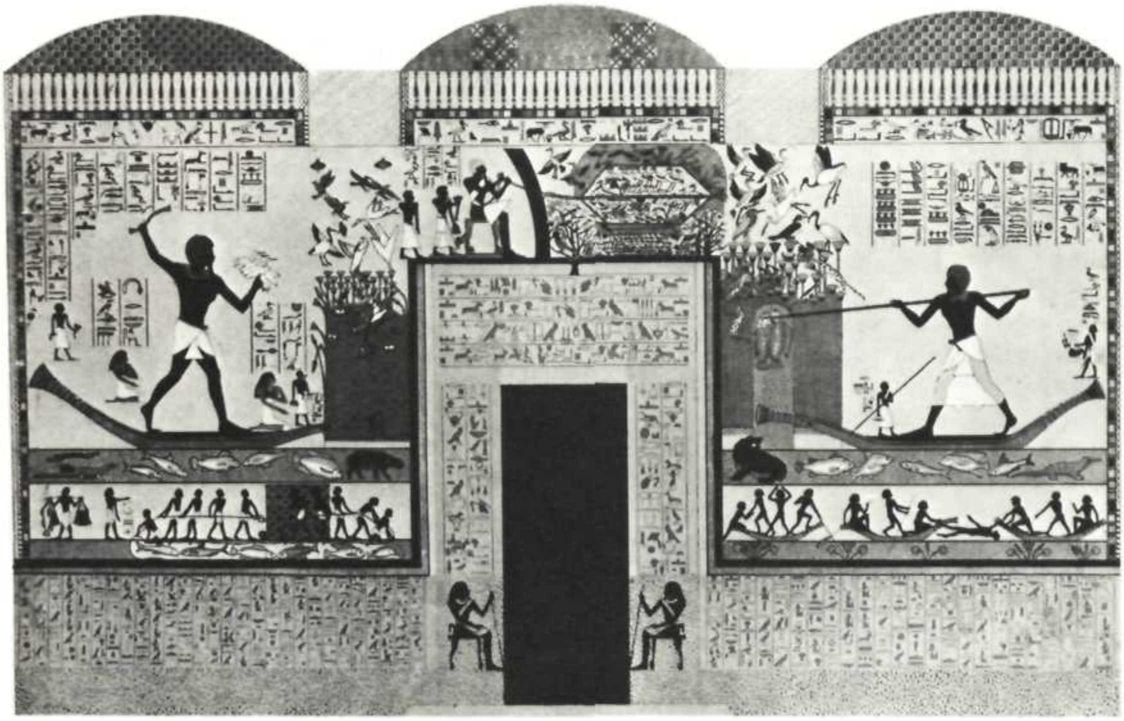
35. Retrato de Hesire, de uma porta esculpida em seu túmulo. *Madeira trabalhada, cerca de 2700 a.C. Cairo, Museu*

representação do corpo humano. A cabeça era mais facilmente vista de perfil, de modo que eles a desenharam lateralmente. Mas, se pensamos no olho humano, é como se fosse visto de frente que usualmente o consideramos. Portanto, um olho de frente era plantado na vista lateral da face. A metade superior do corpo, os ombros e o tronco, são melhor vistos de frente, pois desse modo vemos como os braços estão ligados ao corpo. Mas braços e pernas em movimento vêem-se muito mais claramente de lado. Essa é a razão pela qual os egípcios, nessas imagens, nos parecem tão estranhamente planos e contorcidos. Além disso, os artistas egípcios achavam difícil visualizar um pé ou outro visto de um plano exterior. Preferiam o contorno claro desde o dedão para cima. Portanto, ambos os pés são vistos de dentro e o homem no releve parece ter dois pés esquerdos. Não se deve supor que os artistas egípcios pensavam que os seres humanos tinham essa aparência. Seguiam meramente uma regra que lhes permitia incluir tudo o que consideravam importante na forma humana. Talvez essa rigorosa adesão à regra tivesse algo a ver com a finalidade mágica da representação pictórica. Pois como poderia um homem com seu braço "posto em perspectiva" ou "cortado" levar ou receber as oferendas requeridas ao morto?

Neste exemplo, como sempre, a arte egípcia não se baseou no que o artista podia ver num dado momento, e sim no que ele sabia pertencer a uma pessoa ou cena. Era a partir dessas formas, por ele aprendidas e dele conhecidas, que construía as suas representações, tal como o artista tribal constrói suas figuras a partir de formas que ele pode dominar. Não é apenas o seu conhecimento de formas e contornos que o artista consubstancia em sua pintura, mas também o conhecimento que ele possui do significado dessas formas. Chamamos às vezes a um homem um *big boss.* Os egípcios desenhavam o patrão maior do que seus criados ou até do que sua esposa.

Uma vez apreendidas essas regras e convenções, entenderemos sem maiores dificuldades a linguagem das pinturas em que é historiada a vida dos egípcios. A fig. 36 dá uma boa idéia da disposição geral de uma parede no túmulo de um alto dignitário egípcio do "Império do Meio", cerca de novecentos anos antes de nossa era. As inscrições em hieróglifos dizem-nos exatamente quem era ele, e que títulos e honrarias reunira durante sua vida. Seu nome, segundo se lê, era Chnemhotep, Administrador do Deserto Oriental, Príncipe de Menat Chufu, Amigo Confidencial do Faraó, Conviva Real, Superintendente dos Sacerdotes, Sacerdote de Horo, Sacerdote de Anúbis. Chefe de Todos os Segredos Divinos e — o mais impressionante de todos os títulos — Mestre de Todas as Túnicas. a esquerda vemo-lo caçando aves selvagens com uma espécie de bumerangue,

acompanhado de sua esposa Cheti, sua concubina Jat, e um de seus filhos, o qual, apesar de seu tamanho minúsculo na pintura, ostentava o título de Superintendente das Fronteiras. Abaixo, no friso, vemos pescadores com seu capataz, Mentuhotep, puxando para terra uma farta pescaria. No topo da porta, Chnemhotep é visto de novo, agora apanhando aves aquáticas numa rede. Compreendendo os métodos



36. Uma parede do túmulo de Chnemhotep, perto de Beni Hassan. *Cerca de 1900 a.C.*



37. Pássaros num arbusto. *Detalhe da fig. 36*

do artista egípcio, podemos facilmente ver como esse estratagema funcionou. O caçador sentou-se escondido atrás de uma cortina de juncos, segurando uma corda ligada à rede aberta (vista de cima). Quando as aves acudiram à isca, ele puxou a corda e a rede fechou-se sobre elas. Atrás de Chnemhotep está seu filho primogênito Nacht e seu Superintendente dos Tesouros, que era também o responsável pela arrumação do túmulo. Do lado direito, Chnemhotep, que é cognominado "grande em peixe, rico em aves selvagens, amante da deusa da caça", apresenta-se no ato de traspassar um peixe com sua lança. Podemos observar de novo as convenções do artista egípcio, que deixa a água subir entre os juncos a fim de nos mostrar a clareira com o peixe. A inscrição diz: "Canoagem no leito de papiros, os Ianques de aves selvagens, os brejos e os riachos; caçando com a lança de duas pontas, ele traspassou trinta peixes. Como é delicioso o dia de caça ao hipopótamo!" No friso de baixo, um episódio divertido: um homem que tinha caído na água está sendo pescado pelos seus companheiros. A inscrição em torno da porta registra o dia em que as oferendas devem ser dadas ao

morto e inclui preces aos deuses.

Quando nos habituamos a olhar essas pinturas egípcias, somos tão pouco perturbados por suas irrealidades quanto o somos pela ausência de cor numa fotografia em preto e branco. Começamos, inclusive, a dar-nos conta das grandes vantagens do método egípcio. Nada nessas pinturas nos dá a impressão de casual ou fortuito, nada nos sugere que pudesse ter sido igualmente colocado em algum outro lugar. Vale a pena pegar num lápis e tentar copiar um desses desenhos egípcios "primitivos". As nossas tentativas parecem sempre canhestras, assimétricas e deformadas. Pelo menos, as minhas parecem. Pois o sentido egípcio de ordem em todos os detalhes é tão forte que qualquer variação, por mínima que seja, parece desorganizar inteiramente o conjunto. O artista egípcio iniciava seu trabalho desenhando uma rede de linhas retas na parede e distribuía suas figuras com grande cuidado ao longo dessas linhas. Entretanto, todo esse sentido geométrico de ordem não o impedia de observar com surpreendente precisão os pormenores da natureza. Cada ave ou peixe é desenhado com tamanha veracidade que os zoólogos ainda hoje podem reconhecer facilmente a espécie a que cada um pertence. A fig. 37 mostra um detalhe da fig. 36 — as aves na árvore vizinha da rede de Chnemhotep. Não foi apenas o seu grande conhecimento que guiou o artista, mas também seu olhar experimentado para captar padrões.

É uma das maiores façanhas da arte egípcia que todas as estátuas, pinturas e formas arquitetônicas parecem encaixar-se nos lugares certos, como se obedecessem a uma só lei. A tal lei, à qual todas as criações de um povo parecem obedecer, chamamos um "estilo". É difícil explicar com palavras o que produz um estilo, mas é muito menos difícil vê-lo. As regras que governam toda a arte egípcia conferem a cada obra individual o efeito de equilíbrio, estabilidade e austera harmonia.

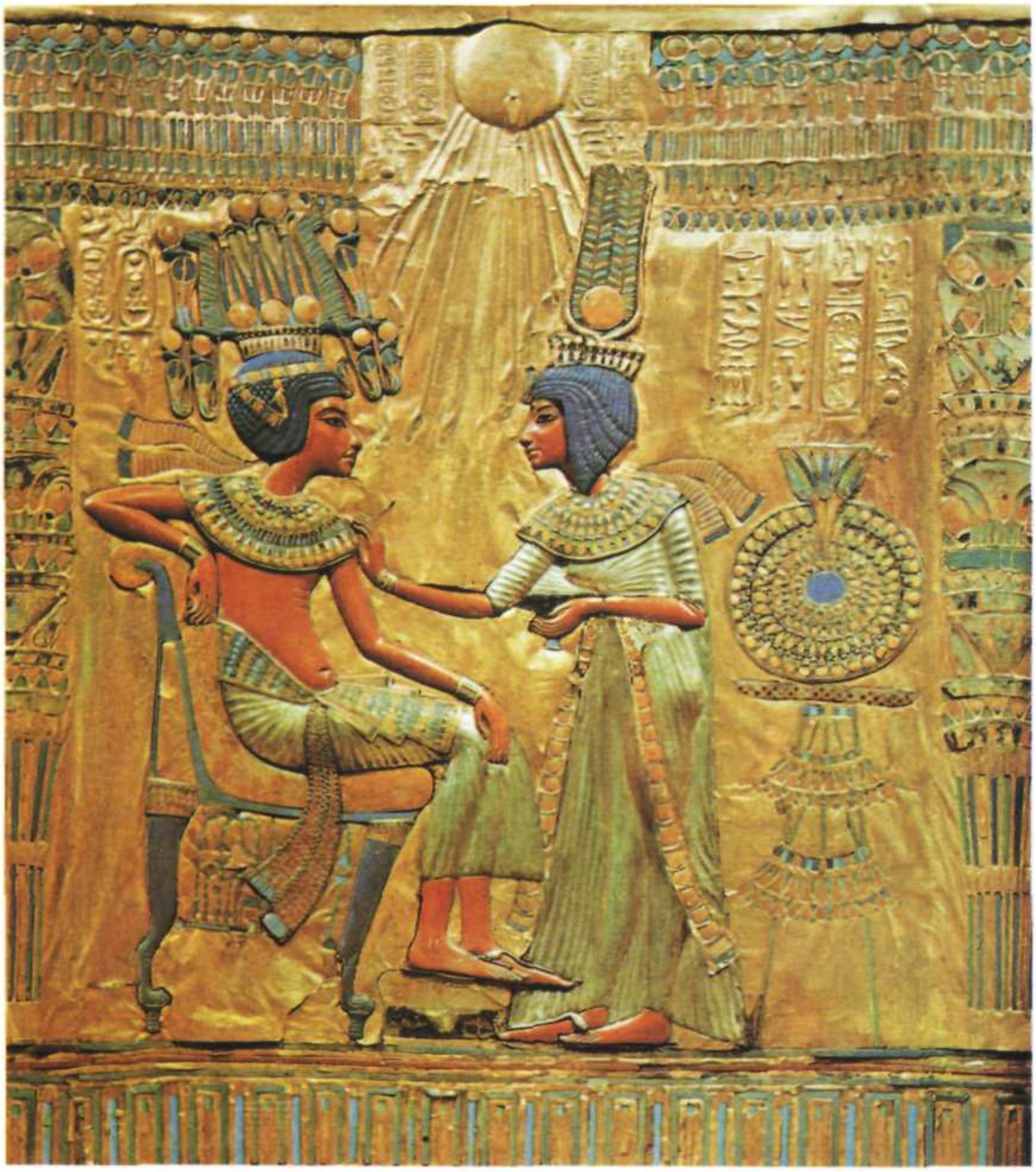
O estilo egípcio englobou uma série de leis muito rigorosas, que todo artista tinha que aprender desde muito jovem. As estátuas sentadas tinham que ter as mãos sobre os joelhos; os homens tinham que ser pintados com a pele mais escura do que as mulheres; a aparência de cada deus egípcio era rigorosamente estabelecida: Horo, o deus-sol, tinha que ser apresentado como um falcão ou com uma cabeça de falcão; Anúbis, o deus da morte, como um chacal ou com uma cabeça de chacal. Todo artista tinha que aprender



38. Rei Amenófis IV. *Relevo em calcário. Cerca de 1370 a.C. Berlim, Museum*

também a arte da bela escrita. Tinha que recortar na pedra, de um modo claro e preciso, as imagens e os símbolos dos hieróglifos. Mas, assim que dominasse todas essas regras, dava-se por encerrada a sua aprendizagem. Ninguém queria coisas diferentes, ninguém lhe pedia que fosse "original". Pelo contrário, era provavelmente considerado o melhor artista aquele que pudesse fazer suas estátuas o mais parecidas com os monumentos admirados do passado. Por isso aconteceu que. no transcurso de três mil anos ou mais, a arte egípcia mudou muito pouco. Tudo o que era considerado bom e belo na era das pirâmides era tido como igualmente excelente mil anos depois. É certo que surgiram novas modas e novos temas foram pedidos aos artistas, mas o modo de representarem o homem e a natureza permaneceu essencialmente o mesmo.

Somente um homem abalou as barras de ferro do estilo egípcio. Foi ele um rei da 18ª dinastia, no período conhecido como o "Novo Reino" (ou Império),



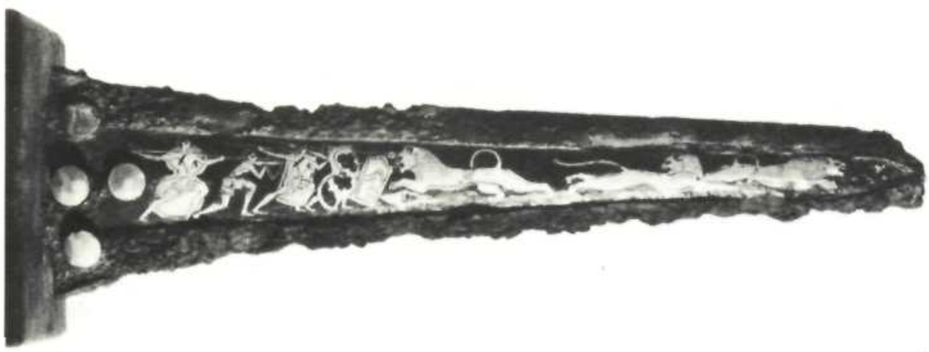
39. O Faraó Tutankhamen e sua esposa. *Talha dourada e pintada proveniente do trono encontrado em seu túmulo. Cerca de 1350 a.C. Cairo, Museu*

o qual foi fundado após uma catastrófica invasão do Egito. Esse rei, chamado Amenófis IV, era um herético. Rompeu com muitos costumes aureolados pela antiga tradição. Não desejava render homenagem aos incontáveis deuses de estranhas formas cio seu povo. Para ele, somente um deus era supremo, Aton, de quem era devoto e a quem fez representar na forma do Sol. Intitulou-se a si mesmo Akhnaton, segundo o nome do seu deus, e instalou sua corte longe do alcance dos sacerdotes dos outros deuses, numa localidade que hoje se chama El-Amarna.

As pinturas que ele encomendou devem ter chocado os egípcios de seu tempo pela novidade. Em nenhuma delas se divisava a solene e rígida dignidade dos faraós anteriores. Preferiu fazer-se representar erguendo sua filha para os joelhos e pondo-a no seu colo, passeando com a esposa pelos jardins, apoiado em sua bengala. Alguns de seus retratos mostram-no como um homem feio (fig. 38); talvez ele quisesse que os artistas o retratassem com toda a sua fragilidade humana ou, quem sabe, estivesse tão convencido de sua importância ímpar como profeta que insistisse numa semelhança natural e fiel. O sucessor de Akhnaton foi Tutankhamen, cujo túmulo com seus tesouros foi descoberto em 1922. Algumas dessas obras ainda são no estilo moderno da religião de Aton — sobretudo o espaldar do trono do rei (fig. 39), que nos mostra o rei e a rainha num idílio doméstico. Ele está sentado em sua cadeira numa atitude que poderia ter escandalizado os rígidos conservadores

egípcios — quase refestelado, pelos padrões egípcios. Sua esposa não é menor do que ele, e coloca gentilmente a mão no ombro do rei, enquanto o deus-sol, representado como um globo dourado estende suas mãos numa bênção a ambos.

Não é de todo impossível que essa reforma da arte na 18ª Dinastia tenha sido facilitada para o rei pelo fato de ele poder apontar obras estrangeiras que eram muito menos severas e rígidas do que os produtos egípcios. Numa ilha do Mediterrâneo, em Creta, habitava um povo talentoso cujos artistas se comprariam na representação de movimentos rápidos e ágeis. Quando o palácio do rei desse povo foi escavado em Cnosso, em fins do século XIX, as pessoas mal podiam acreditar que um estilo tão livre e gracioso pudesse ter sido desenvolvido no segundo milênio antes de nossa era. Obras nesse estilo foram também encontradas no continente grego; uma adaga proveniente de Micenas (fig. 40) revela um sentido de movimento e linhas fluentes que deve ter impressionado qualquer artífice egípcio a quem fosse permitido desviar-se das regras consagradas de seu estilo.



40. Uma adaga proveniente de Micenas. *Cerca de 1600 a.C. Atenas, Museu*

Mas essa abertura da arte egípcia não durou muito. Já no decorrer do reinado de Tutankhamen as velhas crenças foram restabelecidas e a janela para o mundo exterior voltou a ser fechada. O estilo egípcio, tal como existira por mais de mil anos antes de seu reinado, continuou a existir por outros mil anos ou mais, e os egípcios acreditavam, sem dúvida, que continuaria por toda a eternidade. Muitas obras egípcias em nossos museus datam desse período mais recente, e o mesmo pode ser dito de quase todas as edificações egípcias, como templos e palácios. Novos temas foram introduzidos, novas tarefas executadas, mas nada de essencialmente novo foi acrescentado à realização artística.

O Egito, evidememente, era apenas um dos grandes e poderosos impérios que existiram no Oriente Próximo durante muitos milhares de anos. Todos sabemos pela Bíblia que a pequena Palestina se situava entre o reino egípcio do Nilo e os impérios babilônico e assírio, os quais tinham prosperado no vale dos rios Eufrates e Tigre. A arte da Mesopotâmia, como o vale formado pelos dois rios era designado em grego, é menos conhecida do que a arte do Egito. Isso deve-se, em parte, a um acidente. Não havia pedreiras nesses vales e a maioria dos edifícios eram construídos com tijolo cozido que,



41. Fragmento de uma harpa. *Talha de madeira dourada e embutida, encontrada em Ur. Feita cerca de 2800 a.C. Londres, Museu Britânico*



42. Monumento do Rei Naram-Sin, encontrado em Susa. *Cerca de 2500 a.C. Paris, Louvre*

no transcurso do tempo, se desintegravam e convertiam em pó. A própria escultura em pedra era relativamente rara. Mas essa não é a única explicação para o fato de comparativamente poucas das primeiras obras dessa arte terem chegado até nós. A principal razão consiste, provavelmente, em que esses povos não compartilhavam da crença religiosa dos egípcios de que o corpo humano e sua representação deviam ser preservados para que a alma sobrevivesse. Nos primeiros tempos, quando um povo, os sumérios, governou na capital de Ur, os reis ainda eram sepultados com toda a sua casa, escravos e tudo, para que não lhes faltasse um séquito no mundo do além. Foram descobertas sepulturas desse período e podemos admirar alguns dos deuses domésticos desses antigos e bárbaros reis no Museu Britânico. Pode-se apreciar quanto refinamento e engenho artístico é capaz de acompanhar a superstição e crueldade primitivas. Existia, por exemplo, uma harpa em um



43. Exército assírio assediando uma fortaleza. *Relevo em alabastro do Palácio do Rei Assurnasirpal II, cerca de 850 a. C. Londres, Museu Britânico.*

dos túmulos, decorada com animais fabulosos (fig. 41). Assemelham-se um pouco aos nossos animais heráldicos, não só em sua aparência geral, mas também na disposição, pois os sumérios revelavam particular gosto pela simetria e a precisão. Não sabemos exatamente o que se pretendia significar com esses animais fabulosos, mas é quase certo que se tratava de figuras da mitologia desses recuados tempos, e que cenas que hoje nos lembram as páginas de um livro infantil tinham uma significação muito solene e austera.

Embora os artistas da Mesopotâmia não fossem chamados a decorar as paredes dos túmulos, também tinham de se assegurar, de um modo diferente, de que a imagem ajudava a manter vivos os poderosos. Desde os primeiros tempos, era costume dos reis mesopotâmicos encomendar monumentos em celebração de suas vitórias na guerra, os quais falavam das tribos que tinham sido derrotadas e dos despojos que tinham sido tomados. A fig. 42 mostra-nos um desses relevos, representando o rei que espezinha o corpo de seu inimigo trucidado, enquanto outros de seus inimigos imploram misericórdia. Talvez a idéia subjacente nesses monumentos não fosse apenas conservar viva a memória dessas vitórias. Nos primeiros tempos, pelo menos, as antigas crenças no poder da imagem poderiam ter ainda influenciado aqueles que as encomendavam. Talvez pensassem que, enquanto a imagem do rei com o pé sobre o pescoço do inimigo prostrado ali permanecesse, a tribo derrotada não teria forças para se rebelar de novo.

Em tempos mais recentes, tais monumentos converteram-se em completas crônicas ilustradas das campanhas do rei. A mais bem conservada dessas crônicas data de um período relativamente recente, o reinado de Assurnasirpal II da Assina, que viveu no século IX a.C, um pouco depois do bíblico Rei Salomão. O relevo está exposto no Museu Britânico. Aí vemos todos os episódios de uma campanha bem organizada; vemos o exército cruzando rios e atacando fortalezas (fig. 43), seus acampamentos e suas refeições. O modo como essas cenas são representadas é bastante semelhante aos métodos egípcios, mas talvez um pouco menos arrumado e rígido. Quando as olhamos, sentimos como se estivéssemos assistindo a um cine-jornal filmado há 2.000 anos. Tudo parece tão real e convincente. Mas, se observarmos mais atentamente, descobriremos um fato curioso: é grande a profusão de mortos e feridos nessas horríveis guerras... mas nenhum deles é assírio. A arte do ufanismo jactancioso e da propaganda já estava bem avançada nessa época. Mas talvez possamos adotar uma idéia algo mais tolerante a respeito desses assírios. Talvez eles ainda fossem governados pela antiga superstição que intervém com tanta freqüência nesta história: a superstição de que numa pintura, num relevo, numa estátua, existe algo mais do que uma simples pintura, um relevo ou uma estátua. Talvez não quisessem representar assírios feridos por alguma dessas razões. Em todo o caso, a tradição que se iniciou então teve uma vida muito longa. Em todos os monumentos que glorificam os senhores da guerra do passado, a guerra não chega a ser problema. Basta o herói aparecer e o inimigo é dispersado como palha ao vento.



44. Um artífice egípcio trabalhando numa esfinge dourada. *Mural de um túmulo em Tebas. Cerca de 1400 a.C.*

3. O Grande Despertar

Grécia: Séculos VII a V a.C.



45. Um templo dórico: o Partenon. *Atenas, Acrópole. Projetado por Ictino, cerca de 450 a.C.*

FOI NAS IMENSAS terras desérticas espargidas de oásis, onde o sol arde implacavelmente e onde apenas o solo irrigado pelos rios fornece alimento, que os mais antigos estilos de arte surgiram sob o domínio de déspotas orientais, e esses estilos permaneceram quase inalterados por milhares de anos. As condições foram muito diferentes nos climas mais temperados do mar que orlava esses impérios, nas múltiplas ilhas, grandes e pequenas, do Mediterrâneo oriental e nas costas recortadas por inúmeras enseadas das penínsulas da Grécia e da Ásia Menor. Essas regiões não estavam submetidas a um único senhor. Eram os esconderijos de afoitos marinheiros, de reis-piratas que cruzavam os mares até seus limites conhecidos e mais além, acumulando grandes riquezas em seus castelos e portos de abrigo por meio do comércio e das incursões marítimas. O principal centro dessas áreas foi originalmente a ilha de Creta, cujos reis eram, por vezes, suficientemente ricos e poderosos para enviar embaixadas ao Egito, e cuja arte causou funda impressão até na corte faraônica (p. 41).

Ignora-se quem era exatamente o povo que reinava em Creta e cuja arte foi copiada no continente grego, sobretudo em Micenas. Descobertas recentes levam a admitir a possibilidade de que os cretenses falassem uma forma primitiva de grego. Mais tarde, cerca de 1000 a.C, uma nova onda de tribos guerreiras provenientes da Europa penetrou na montanhosa península da Grécia, avançou até ao litoral da Ásia Menor, combateu e derrotou os antigos habitantes. Somente nas canções que narram essas batalhas sobrevive algo do esplendor e beleza da arte que foi destruída nessas prolongadas guerras, pois essas canções ou rapsódias constituem os poemas homéricos; e entre os recém-chegados estavam as tribos gregas que conhecemos da história.

Nos primeiros séculos de seu domínio sobre a Grécia, a arte dessas tribos era bastante rude, desgraciosa e primitiva. Nada existe nessas obras do alegre movimento do estilo cretense; pelo contrário, pareciam superar os egípcios em rigidez. A sua cerâmica era decorada com padrões geométricos simples e, quando se queria representar uma cena, esta formava parte do desenho austero e rigoroso. Por exemplo, a fig. 46 representa a lamentação por um homem morto. Este jaz em seu esquife, enquanto as carpideiras à direita e à esquerda levam às mãos à cabeça no pranto ritual que é costume em quase todas as sociedades primitivas.

Algo dessa simplicidade e desse arranjo claro e esquemático parece ter contribuído para o estilo de construção que os gregos introduziram nesses primeiros tempos e que, por estranho que pareça, ainda perdura em nossas cidades e aldeias. A fig. 45 mostra um templo grego do antigo estilo, o qual recebeu a designação de dórico em atenção à tribo do mesmo nome. Era essa a tribo a que pertenciam os espartanos, célebres por sua austeridade. Com efeito, nada existe de desnecessário nesses edifícios, nada, pelo menos, de que não vejamos ou acreditemos ver a

finalidade. Provavelmente, os mais antigos desses templos foram construídos de madeira e consistiam em pouco mais do que um pequeno cubículo murado para guardar a imagem do deus, tendo ao redor sólidos esteios que sustentavam o peso do telhado. Por volta de 600 a.C, os gregos começaram a imitar essas simples construções em pedra. Os esteios de madeira que escoravam os telhados foram convertidos em colunas que sustentavam robustas vigas transversais de pedra. Essas vigas transversais eram chamadas arquitraves e toda a unidade assente nas colunas recebeu o

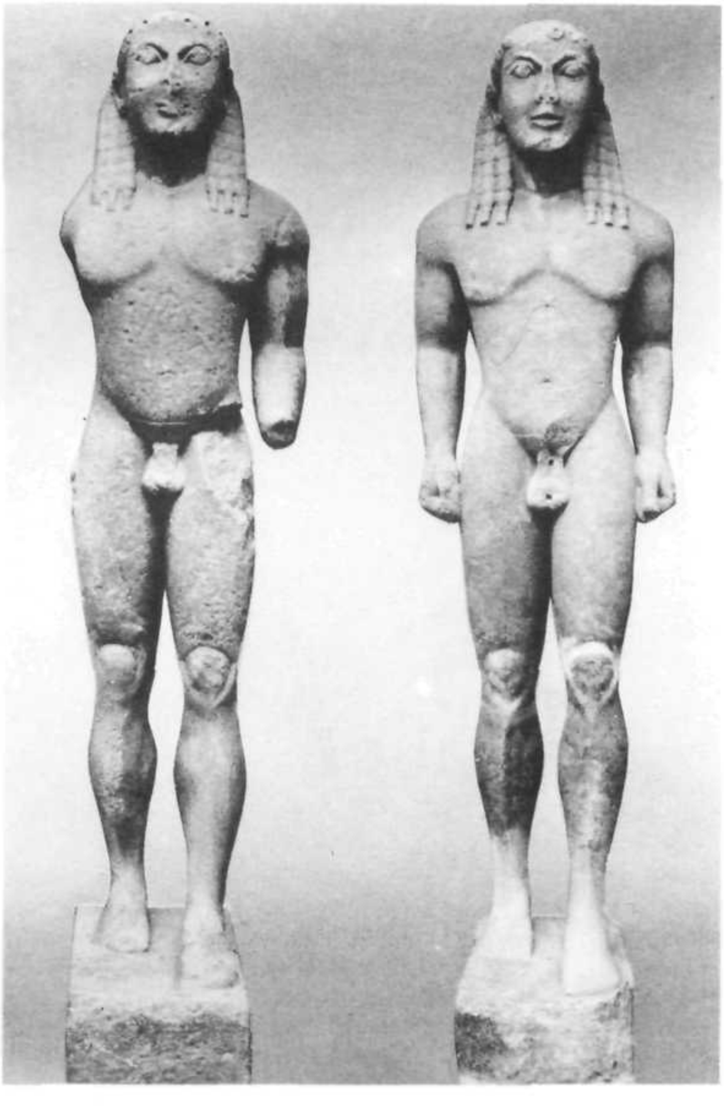
46. A lamentação pelo morto. *De um vaso grego no "Estilo Geométrico", feito cerca de 700 a.C. Atenas, Museu Nacional.*



nome de entablamento. Podemos observar reminiscências da estrutura de madeira na parte superior, como se estivessem expostas as extremidades das vigas. Essas extremidades eram usualmente marcadas com três sulcos e foram, portanto, designadas pela palavra grega "tríglifo", que significa justamente "três sulcos". O espaço do friso entre esses ornatos chama-se "métope". O aspecto surpreendente nesses primeiros templos, que imitam de um modo tão claro as antigas construções de madeira, é a simplicidade e harmonia do conjunto. Se os construtores tivessem usado simples pilares quadrados ou cilíndricos, os templos poderiam ter parecido pesados e desgraciosos. Entretanto, eles preferiram modelar as colunas de modo que houvesse uma leve protuberância na parte central e um afuselamento em direção ao topo. O resultado é que as colunas dóricas ganham quase um ar de elásticas, como se o peso do telhado as estivesse comprimindo ligeiramente sem, no entanto, chegar a deformá-las. Dão quase a idéia de seres humanos que sustentam suas cargas com facilidade. Embora alguns desses templos sejam vastos e imponentes, não são colossais como as construções egípcias. Sente-se que foram edificados por seres humanos e para seres humanos. De fato, não existia um governante divino imperando sobre os gregos que pudesse forçar — ou tivesse forçado — todo um povo a trabalhar como escravos para ele. As tribos gregas tinham-se instalado em várias cidades pequenas e portos de abrigo ao longo da costa. Havia muita rivalidade e atrito entre essas pequenas comunidades, mas nenhuma delas conseguiu dominar todas as outras.

Dessas cidades-Estados gregas, Atenas, na Ática, tornou-se de longe a mais famosa e a mais importante na história da arte. Foi aí, sobretudo, que a maior e mais surpreendente revolução em toda a história da arte produziu seus frutos. E difícil dizer quando e onde essa revolução começou — talvez por volta da época em que os primeiros templos de pedra estavam sendo construídos na Grécia, no século VI a.C. Sabemos que antes desse período os artistas dos antigos impérios orientais tinham-se empenhado em obter um tipo peculiar de perfeição. Procuravam emular a arte de seus antepassados tão fielmente quanto possível e aderir estritamente às regras sagradas que haviam aprendido. Quando os artistas gregos começaram a fazer estátuas de pedra, partiram donde egípcios e assírios tinham parado. A fig. 47 mostra-nos que eles estudaram e imitaram modelos egípcios, e que aprenderam deles como fazer a figura de um jovem de pé, como marcar as divisões do corpo e os músculos que o mantêm unido. Mas também nos mostra que o

artista que fez essas estátuas não se contentou em obedecer a qualquer fórmula, por melhor que fosse, e começou a fazer suas próprias experiências. Ele estava obviamente interessado em apurar que aspecto os joelhos realmente têm. Talvez não lograsse um êxito completo; talvez os joelhos de suas estátuas sejam até menos convincentes do que os dos exemplos egípcios; mas o ponto importante é que ele se decidira a investigar por sua conta, em vez de seguir a velha prescrição. Já não se tratava de uma questão de aprender uma fórmula consagrada para representar o corpo humano. Todo escultor grego queria saber como *ele* iria representar um determinado corpo. Os egípcios tinham baseado sua arte no conhecimento. Os gregos começaram a usar os próprios olhos. Uma vez iniciada essa revolução, nada a sustaria. Os escultores em suas oficinas ensaiaram novas idéias e novos modos de representação da figura humana, e cada inovação era avidamente adotada por outros, que a



47. Estátuas de dois jovens. *Encontradas em Delfos, assinadas por Polímedes de Argos, e representando provavelmente os irmãos Cleóbis e Bíton. Cerca de 580 a.C. Delfos, Museu*

adicionavam às suas próprias descobertas. Um descobriu como cinzelar o tronco, outro achou que uma estátua pode parecer muito mais viva se os pés não forem ambos firmemente plantados no chão. Ainda outro descobriria que era possível animar um rosto dobrando simplesmente a boca para cima, de modo a criar uma impressão de sorriso. É claro, o método egípcio era, sob muitos aspectos, mais seguro. As experiências dos artistas gregos falharam por vezes. O sorriso podia parecer um esgar embaraçado ou a postura menos rígida era passível de criar a impressão de afetação. Mas os artistas gregos não se atemorizavam facilmente diante dessas dificuldades. Enveredaram por um caminho que não tinha retorno.

Os pintores seguiram em sua esteira. Sabemos pouco acerca do trabalho deles, exceto o que os autores gregos nos contam, mas é importante compreender



48. Vaso grego no "Estilo de Figuras Negras" com Aquiles e Ajax jogando damas. *Assinado por Exekias. Cerca de 540 a.C. Museu do Vaticano.*

que muitos pintores gregos eram até mais famosos em seu tempo do que seus colegas escultores. A única maneira que temos de poder formar uma vaga idéia sobre a pintura grega é observando as decorações em cerâmica. Esses recipientes pintados, conhecidos pelo nome genérico de vasos, destinavam-se mais freqüentemente a conter vinho ou azeite do que flores. A pintura desses vasos desenvolveu-se numa importante indústria em Atenas e os humildes artífices empregados nessas oficinas estavam tão ávidos quanto os outros artistas por introduzirem as mais recentes descobertas em seus produtos. Nos primeiros vasos, pintados no século VI a.C., ainda encontramos vestígios dos métodos egípcios (fig. 48). Vemos os dois heróis de Homero, Aquiles e Ajax, jogando damas na lenda deles. Ambas as figuras ainda são rigorosamente mostradas de perfil. Seus olhos ainda parecem ser vistos de frente. Mas os corpos já não são desenhados a maneira egípcia, nem os braços e mãos estão dispostos com a mesma clareza e rigidez de antanho. O pintor tinha obviamente tentado imaginar que aspecto seria, na realidade, o de duas pessoas colocadas frente a frente e absorvidas num jogo. Já não receava mostrar apenas uma pequena parte da mão esquerda de Aquiles, estando o resto escondido atrás do ombro. Já não pensava que tudo o que ele sabia estar ali tinha também que ser mostrado. Uma vez quebrada essa antiga regra, uma vez que o artista começou a confiar no que seus olhos viam, desencadeou-se uma verdadeira avalancha. Os pintores fizeram a maior de todas as descobertas — a descoberta do escorço. Foi um tremendo momento na história da arte quando, talvez um pouco antes de 500 a.C, os artistas se atreveram pela primeira vez em toda a história a pintar um pé tal como é visto de frente. Em todos os milhares de obras egípcias e assírias que chegaram até nós, nada desse gênero acontecera jamais. Um vaso grego (fig. 49) mostra com que orgulho essa descoberta foi adotada. Vemos um jovem

guerreiro vestindo sua armadura para a batalha. Seus pais, a cada um dos lados, que o ajudam e provavelmente lhe dão bons conselhos, ainda são representados em rígido perfil. A cabeça do jovem no meio também é representada de perfil e percebe-se que o pintor teve alguma dificuldade em ajustar a cabeça ao corpo, que é visto de frente. Também o pé direito ainda foi desenhado de maneira "segura", mas o pé esquerdo foi agora "escor-

49. A despedida do guerreiro. *Vaso no "estilo de Figuras Vermelhas", assinado por Eutímides, cerca de 500 a.C. Munique, Antiquarium*



çado"; vemos os cinco dedos dispostos como uma fileira de cinco pequenos círculos. Poderá parecer exagerado alongarmo-nos tanto nesse pequeno detalhe, mas isso significou realmente que a velha arte estava morta e enterrada. Significou que o artista deixara de ter a pretensão de incluir tudo na pintura, em sua forma mais claramente visível, passando a levar em conta o ângulo donde via um objeto. E imediatamente ao lado do pé demonstrou o que queria. Desenhou o escudo do jovem, não na forma em que poderíamos vê-lo em nossa imaginação, como um objeto redondo, mas visto de lado, encostado a uma parede.

Mas, quando observamos essa pintura e a anterior, também nos apercebemos de que as lições da arte egípcia não tinham sido simplesmente descartadas e lançadas fora. Os artistas gregos ainda procuravam fazer suas figuras com os mais nítidos contornos possíveis e incluir tantos conhecimentos sobre o corpo humano quantos coubessem na pintura sem violentar a sua aparência. Ainda gostavam dos contornos firmes, bem definidos, e do plano equilibrado. Estavam longe de tentar copiar qualquer relance fortuito da natureza, tal como a viam. A velha fórmula, o tipo de forma humana que se desenvolvera em todos esses séculos, ainda era o ponto de partida deles. Só que não mais consideravam isso sagrado em todos os pormenores.

A grande revolução da arte grega, a descoberta de formas naturais e do escorço, ocorreu numa época que é, de todo em todo, o mais assombroso período da história humana. É a época em que o povo das cidades gregas começou a contestar as antigas tradições e lendas sobre os deuses, e a investigar sem preconceitos a natureza das coisas. É o período em que a ciência, tal como entendemos hoje o termo, e a filosofia despertam pela primeira vez entre os homens, e em que o teatro se desenvolveu a partir das cerimônias em honra de Dioniso. Não devemos imaginar, porém, que os artistas desse tempo estavam entre as classes intelectuais da cidade. Os gregos ricos que administravam os negócios de sua cidade, e que gastavam seu tempo em intermináveis discussões na praça do mercado, talvez até mesmo os poetas e filósofos, olhavam com sobranceria para os escultores e pintores, a quem consideravam pessoas inferiores. Os artistas trabalhavam com suas próprias mãos — e trabalhavam para viver. Passavam os dias labutando em suas forjas, cobertos de

suor e fuligem, ou como operários comuns em pedreiras e canteiros, e por isso não eram considerados membros da sociedade polida. Contudo, sua participação na vida da cidade era infinitamente superior à de um artífice egípcio ou assírio, porque a maioria das cidades gregas, Atenas em particular, eram democracias em que a esses humildes obreiros, alvos do desdém dos esnobes abastados, era consentido, no entanto, participarem em certa medida dos assuntos de Governo.

Foi no período em que a democracia ateniense atingira seu nível mais elevado que a arte grega chegou ao apogeu de seu desenvolvimento. Depois de Atenas derrotar a invasão persa, o povo, sob a liderança de Péricles, começou a reconstruir o que os persas haviam destruído. Em 480 a.C. os templos situados no rochedo sagrado de Atenas, *a* Acrópole, tinham sido incendiados e saqueados pelos persas. Seriam agora construídos em mármore e com um esplendor e nobreza jamais vistos (fig. 45). Péricles não era esnobe. Os autores antigos deixam entrever que ele tratou os artistas de seu tempo como iguais. O homem a quem ele confiou a planificação e o traçado dos templos foi o arquiteto Ictino, e o escultor que iria modelar as figuras dos deuses e supervisar a decoração dos templos foi Fídias.

A celebridade de Fídias está baseada em obras que já não existem. Mas não deixa de ser importante tentar imaginar como elas seriam, pois esquecemos com demasiada facilidade que finalidade a arte grega ainda servia nessa época. Lemos na Bíblia como os profetas investiam contra a adoração de ídolos, mas não relacionamos usualmente essas palavras a quaisquer idéias concretas. Existem muitas passagens como a seguinte, de Jeremias (X, 3-5):

"As leis dos povos são vãs: a mão dum artista corta um madeiro do bosque, trabalhando-o com o machado. Adorna-o com prata e com ouro; une-o com pregos e martelo, para não se desconjuntar. (Essas estátuas) são empertigadas como as palmeiras, mas não falam; precisam ser carregadas, porque não podem andar. Não as temais; pois não podem fazer mal. nem tampouco podem fazer bem."

O que Jeremias tinha em mente eram os ídolos da Mesopotâmia, feitos de madeira e metais preciosos. Mas suas palavras aplicar-se-iam quase exatamente às obras de Fídias, produzidas apenas alguns séculos depois da vida do profeta. Quando caminhamos ao longo das filas de estátuas de mármore branco da antigüidade clássica nos grandes museus, esquecemos com muita freqüência que entre elas se encontram aqueles ídolos de que a Bíblia fala; que as pessoas oravam diante delas, que sacrifícios eram levados até elas em meio a encantamentos, e que milhares e dezenas de milhares de adoradores se aproximaram delas com esperança e medo em seus corações — interrogando-se, como diz o profeta, sobre se essas estátuas e ídolos não seriam realmente, ao mesmo tempo, os próprios deuses. De falo. a razão pela qual quase todas as estátuas famosas do mundo antigo pereceram foi que, após a vitória do Cristianismo, era considerado piedoso dever destruir qualquer estátua dos deuses pagãos. As esculturas em nossos museus são, em sua maioria, cópias em segunda mão feitas nos tempos romanos para viajantes e colecionadores, como *souvenires* e como decorações para jardins e banhos públicos. Devemos ser muito gratos por essas réplicas, já que nos proporcionam, pelo menos, uma pálida idéia das famosas obras-primas da arte grega; mas, se não usarmos a imaginação, essas fracas imitações também podem fazer muito dano. Elas são largamente responsáveis pela idéia generalizada de que a arte grega é inanimada, fria e insípida, e de que as estátuas gregas tinham aquela aparência tívida e olhar vazio que nos lembram obsoletas aulas de desenho. A cópia romana do grande ídolo de Palas Atena, por exemplo, que Fídias realizara para o seu santuário no Partenon (fig. 50), dificilmente parece muito interessante. Devemos recorrer a antigas descrições e tentar imaginar como realmente seria: uma gigantesca imagem de madeira, de cerca de 11 metros de altura, tão alta quanto uma árvore, toda recoberta de materiais preciosos: a armadura e as vestes de ouro, a pele de marfim. Havia também grande profusão de cores fortes e brilhantes no escudo e outras partes da armadura, sem esquecer os olhos, feitos de pedras coloridas. O elmo dourado da deusa era encimado por grifos e os olhos de uma enorme serpente enroscada dentro do escudo também eram assinalados, sem dúvida, por pedras refulgentes. Deve ter sido uma visão fantástica, inspiradora de profundo e respeitoso temor, quando alguém entrava no templo e subitamente se via frente a frente com essa estátua gigantesca. Havia, por certo, algo quase primitivo e selvagem em algumas de suas feições, algo que ainda



50. Athena Parthenos. *Cópia romana em mármore de uma grande estátua de templo feita por Fídias entre 447 e 432 a.C. Atenas, Museu Nacional*

ligava um ídolo dessa espécie às antigas superstições contra as quais o profeta Jeremias lançava suas invectivas. Mas já essas idéias primitivas sobre os deuses como formidáveis demônios que habitavam nas estátuas tinham deixado de ser a principal coisa. Palas Atena, tal como Fídias a viu e modelou em sua estátua, era mais do que o mero ídolo de um demônio. Baseados em todas as descrições que conhecemos, a sua estátua possuía a dignidade que transmitia ao povo uma idéia muito diferente do caráter e significado de seus deuses. A Atena de Fídias era como um grande ser humano. O seu poder residia menos em quaisquer poderes mágicos do que em sua beleza. As pessoas compreenderam na época que a arte de Fídias dera ao povo da Grécia uma nova concepção do divino.

As duas grandes obras de Fídias, a Palas Atena e a sua famosa estátua de Zeus em Olímpia, perderam-se irremediavelmente, mas os templos em que estavam colocadas ainda existem e, com eles, algumas das decorações que foram feitas na época de Fídias. O templo em Olímpia é o mais antigo; foi talvez iniciado por volta de 470 a.C. e concluído antes de 457 a.C. Nos intervalos quadrados (métopes) sobre a arquitrave estavam representadas as façanhas de Hércules. A fig. 51 mostra o episódio em que ele foi mandado colher os frutos das Hespéridas. Era uma tarefa que nem mesmo Hércules podia executar. Rogou a Atlas, que sustentava o céu em seus ombros, para realizá-la por ele e Atlas concordou, na condição de que Hércules carregasse o seu fardo entrementes. Nesse relevo, mostra-se Atlas voltando com as maças douradas para Hércules, a quem vemos retesado sob sua carga gigantesca. Atenal, a astuta auxiliar de Hércules em todas as suas façanhas, colocou uma almofada no ombro dele para lhe tornar mais fácil a ingente tarefa. Em sua mão direita, ela teve outrora uma lança de metal. A história é toda ela contada com maravilhosa simplicidade e clareza. Sentimos que o artista ainda preferia mostrar a figura numa atitude sóbria, de frente ou de lado. Atena está diretamente de face para nós e apenas sua cabeça está voltada para o



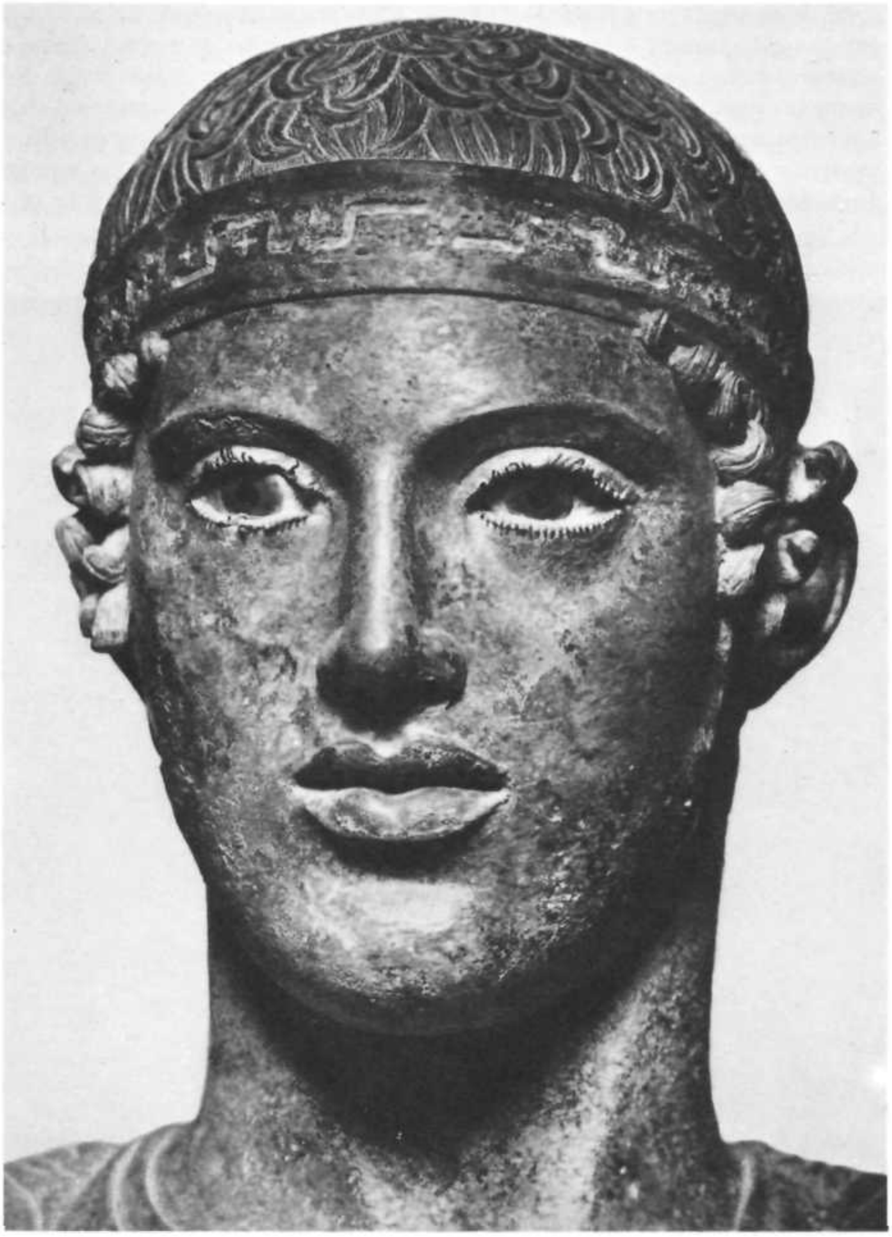
51. Hércules carregando os Céus. *Do Templo de Zeus, em Olímpia. Cerca de 460 a.C. Olímpia, Museu*

lado de Hércules. Não é difícil pressentir nessas figuras a prolongada influência das regras que governaram a arte egípcia. Mas sentimos que a grandeza, a calma e a força majestosas que pertencem à escultura grega também são devidas a essa observância de antigas regras. Pois essas regras tinham deixado de ser um obstáculo, cerceando a liberdade do artista. A antiga idéia de que era importante mostrar a estrutura do corpo — suas principais articulações, por assim dizer, que nos ajudavam a entender como o todo se mantinha unido e coeso — instigou o artista a continuar explorando a anatomia dos ossos e músculos, e a formar uma imagem convincente da figura humana, a qual permanece visível mesmo sob a ondulação das roupagens. De fato, o modo como os artistas gregos usaram as roupagens para marcar essas principais divisões do corpo ainda mostra a importância que eles atribuíam ao conhecimento da forma. É esse equilíbrio entre a adesão a regras e a liberdade de criação dentro das regras que faz com que a arte grega seja tão admirada em séculos subseqüentes. Por isso é que artistas de épocas mais recentes retornaram uma e outra vez às obras-primas da arte grega, em busca de orientação e inspiração.

O tipo de trabalho que os artistas gregos eram freqüentemente solicitados a realizar poderá tê-los ajudado a aperfeiçoar seus conhecimentos do corpo humano em ação. Um templo como o de Olímpia estava rodeado de estátuas de atletas vitoriosos dedicadas aos deuses. Para nós, isso talvez pareça um estranho costume, pois não esperamos, por mais populares que sejam os nossos campeões, ver seus retratos oferecidos a uma igreja em agradecimento por uma vitória obtida no último certame. Mas as grandes reuniões esportivas dos gregos, das quais os Jogos Olímpicos eram, evidentemente, os mais famosos, tinham características muito diferentes das nossas modernas competições. Estavam muito mais intimamente ligadas às crenças religiosas e aos ritos do povo. Os que participavam delas não eram esportistas — amadores ou profissionais — mas membros das principais famílias da Grécia, e o vencedor nesses jogos era olhado com reverência como um homem a quem os deuses tinham favorecido com o dom da invencibilidade. Era para descobrir sobre quem essa bênção da vitória recaíra que se celebravam originalmente os jogos, e era para comemorar e talvez perpetuar esses sinais de graça divina que os vencedores encomendavam suas estátuas aos mais renomados artistas do tempo.

Escavações em Olímpia puseram a descoberto grande número dos pedestais em que essas famosas estátuas estavam assentadas, mas as estátuas desapareceram. Eram em sua maioria feitas de

bronze e foram provavelmente fundidas quando esse metal se tornou escasso na Idade Média. Somente em Delfos uma dessas estátuas foi encontrada, a figura de um auriga, cuja cabeça mostramos na fig. 52. Ê surpreendentemente diferente da idéia geral que podemos formar com facilidade sobre a arte grega quando olhamos apenas as cópias. Os olhos, que parecem freqüentemente vazios e sem expressão nas estátuas de mármore ou são cegos nas cabeças de bronze, estão marcados em pedras coloridas — como sempre foram nessa época. O cabelo, olhos e lábios são levemente dourados, o que transmite a todo o rosto um efeito de riqueza e calor. E, no entanto, tal cabeça nunca pareceu pretensiosa ou vulgar. Podemos ver que o artista não pretendia imitar uma face real, com todas as suas imperfeições, mas a modelou a partir de seu conhecimento da forma humana. Ignoramos se o auriga é um bom retrato — provavelmente

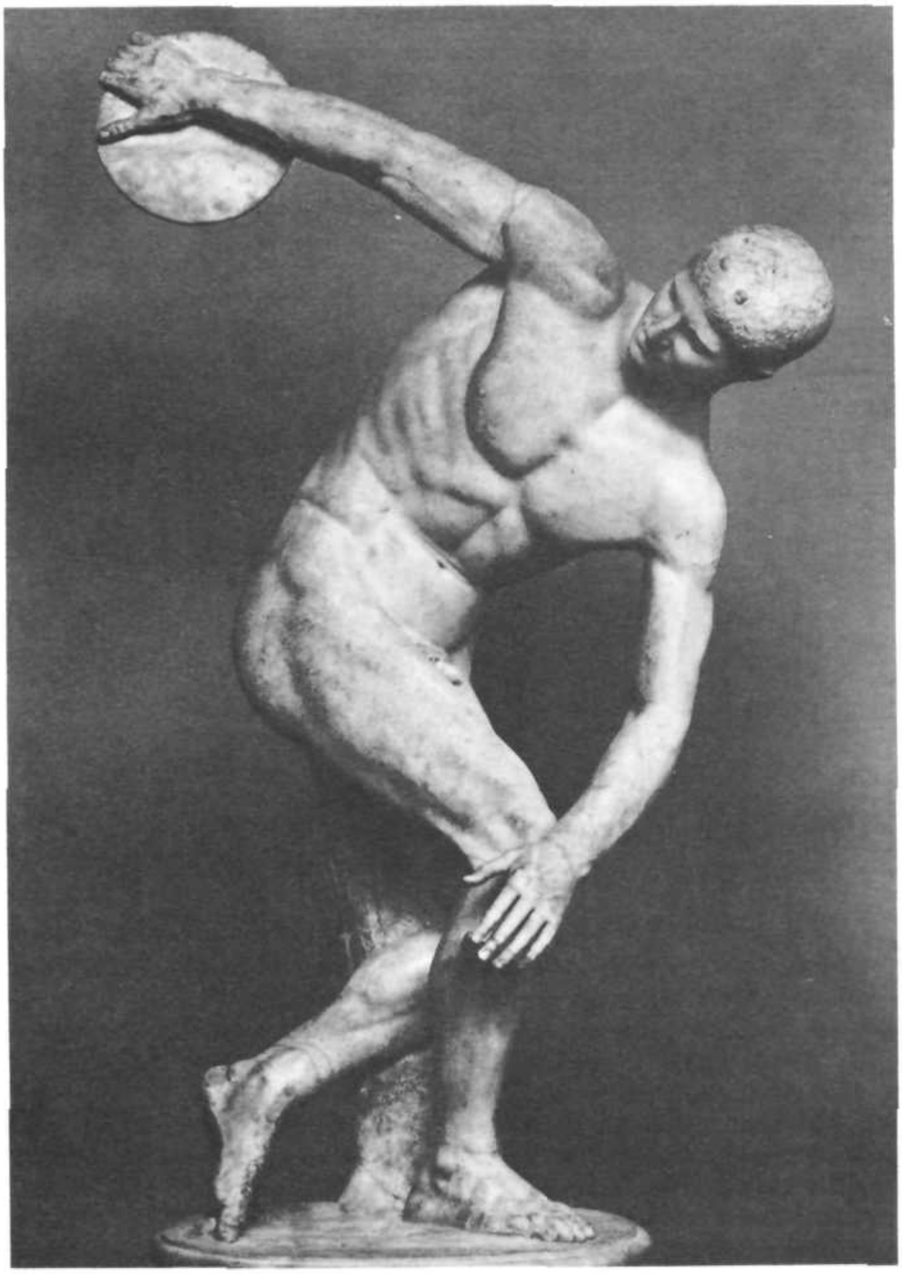


52. Cabeça de estátua de bronze de um auriga. *Encontrada em Delfos. Cerca de 470 a.C. Delfos, Museu*

não se "parece" nada, no sentido em que entendemos hoje a palavra "parecença". Mas é uma imagem convincente de um ser humano, de maravilhosa simplicidade e beleza.

Obras como essa, que não são sequer mencionadas pelos autores gregos clássicos, lembram-nos o que devemos ter perdido na mais famosas dessas estátuas gregas, como o "Discóbolo", pelo escultor ateniense Myron, que provavelmente pertenceu à mesma geração de Fídias. Várias cópias dessa obra foram encontradas, o que nos permite, pelo menos, formar uma idéia geral de como ela seria (fig. 53). O jovem atleta era representado no momento em que está prestes a lançar o pesado disco. Ele dobra-se para a frente e projeta o braço para trás de modo a poder lançá-lo com maior força. No momento seguinte, girará e soltará o disco, sustentando o lançamento com uma rotação de seu corpo. A atitude parece tão convincente que os atletas modernos a adotaram como modelo e

procuraram aprender com ela o estilo grego exato de lançamento do disco. Mas isso provou ser menos fácil do que



53. Discóbolo. *Cópia romana em mármore de uma estátua em bronze por Myron. Cerca de 450 a.C. Munique, Glyptothek*

imaginavam. Tinham esquecido que a estátua de Myron não é a fotografia de uma cena de um documentário cinematográfico, mas uma obra de arte grega. De fato, se a observarmos mais cuidadosamente, descobriremos que Myron logrou esse extraordinário efeito de movimento através, sobretudo, de uma nova adaptação de métodos artísticos muito antigos. Se nos colocarmos diante da estátua e nos concentrarmos apenas em seus contornos, damo-nos subitamente conta de sua relação com a tradição da arte egípcia. Tal como os pintores egípcios. Myron deu-nos o tronco em vista frontal, as pernas e os braços em vista lateral; à semelhança daqueles, compôs a imagem do corpo de um homem segundo os planos visuais mais característicos de suas partes. Mas, em suas mãos, essa velha e gasta fórmula tornou-se algo inteiramente diferente. Em vez de combinar esses planos visuais na representação inconvincente de uma pose rígida, pediu a um modelo real que posasse numa atitude semelhante e adaptou-o de tal modo que nos dá a impressão de ser a reprodução convincente de um corpo em movimento. Se isso corresponde ou não ao movimento exato mais adequado e eficaz para lançar o disco pouca importância tem. O que importa é que Myron conquistou o movimento, tal como os pintores de seu tempo conquistaram o espaço.

De todos os originais gregos que chegaram até nós, as esculturas do Partenon refletem essa nova liberdade talvez da maneira mais digna de admiração. O Partenon (fig. 45) foi completado uns

vinte anos depois do templo de Olímpia e, nesse breve espaço de tempo, os artistas tinham adquirido uma desenvoltura e facilidade cada vez maiores na resolução de problemas de convincente representação. Não sabemos quem foram os escultores que fizeram essas decorações do templo, mas, como Fídias foi o autor da estátua de Atena no santuário, parece provável que a sua oficina também lenha fornecido as outras esculturas.

As figs. 54 e 55 mostram fragmentos do longo friso que corria em toda a volta da parte superior interna do edifício e representava o desfile anual durante a festa solene da deusa. Havia sempre jogos e exibições esportivas no decorrer dessas festividades; uma das provas consistia na perigosa proeza de conduzir um carro e saltar para dentro e fora dele com os quatro cavalos a todo o galope. Essa é prova que se mostra na fig. 54. No começo, o observador poderá ter dificuldade em orientar-se nesse primeiro fragmento, pois o relevo está seriamente danificado. Não só uma parte da superfície está quebrada, mas toda a cor desapareceu, o que provavelmente fazia as figuras destacarem-se de forma brilhante contra um fundo intensamente colorido. Para nós, a cor e contextura do mármore fino é algo tão maravilhoso que jamais desejaríamos cobri-lo de tinta, mas os gregos pintavam até seus templos com fortes cores contrastantes, como vermelho e azul. Mas, por muito pouco que tenha restado do trabalho original, vale sempre a pena, no caso de esculturas gregas, esquecer o que desapareceu em troca da alegria pura de descobrir o que sobrou. A primeira coisa que vemos em nosso fragmento são os cavalos, em número de quatro, todos emparelhados. As cabeças e patas estão suficientemente bem preservadas para nos darem uma idéia da mestria com que o artista logrou mostrar a estrutura de ossos e músculos sem que o conjunto parecesse rígido ou árido. Logo percebemos que o mesmo deve ter acontecido também com as figuras humanas. Podemos imaginar, pelos vestígios que restaram, com que liberdade elas se movimentavam e com que clareza se destacavam os músculos de seus corpos. O



54. Aurigas. *Detalhe do friso de mármore do Partenon, Cerca de 440a.C- Londres, Museu Britânico*

escorço já não apresentava grandes problemas para o artista. O braço com o escudo é desenhado com perfeita desenvoltura, assim como o penacho esvoaçante do elmo e a capa enfunada pelo vento. Mas todas essas novas descobertas não "descontrolaram" o artista. Por mais que o entusiasmasse essa conquista do espaço e do movimento, não sentimos que ele estivesse ansioso por exibir tudo o que podia fazer. Ainda que os grupos se tornassem vivos e animados, nem por isso deixam de se

ajustar bem ao arranjo de um desfile solene que marcha ao longo da parede do edifício. O artista reteve ainda algo da sabedoria da disposição que a arte grega derivou dos egípcios e do treinamento em padrões geométricos que precedera o Grande Despertar. É essa segurança de mão que torna cada detalhe do friso do Partenon tão lúcido e "correto" (fig. 55).

Todas as obras gregas desse grande período mostram essa sabedoria e habilidade na distribuição de figuras, mas o que os gregos de então apreciavam ainda mais era outro aspecto: a recém-descoberta liberdade de representar o corpo humano em qualquer posição ou movimento podia ser usada para refletir a vida interior das figuras representadas. Ouvimos de um de seus discípulos ser isso o que o grande filósofo Sócrates, que tinha sido ele mesmo treinado como escultor, exortava os artistas a fazerem. Deveriam representar a "atividade da alma", observando minuciosamente o modo como "os sentimentos afetam o corpo em ação".

Uma vez mais, os artífices que pintavam vasos tentaram manter-se a par dessas descobertas dos grandes mestres cujas obras se perderam. A fig. 56 representa o comovente episódio da história de Ulisses em que o herói volta para casa, após dezenove anos de ausência, disfarçado de mendigo, com bordão, alforje e tigela, e é reconhecido por sua velha ama Euricléia, que nota na perna dele a cicatriz de um velho ferimento, enquanto lhe lavava os pés. O artista deve ter ilustrado uma versão ligeiramente diferente da que lemos em Homero (onde a ama tem nome diferente do que está inscrito no vaso e Eumaios. o guardador de porcos, não está presente)*; talvez ele tivesse visto



55. Detalhe do desfile de cavaleiros, friso de mármore do Partenon. *Cerca de 440 a.C. Londres, Museu Britânico*

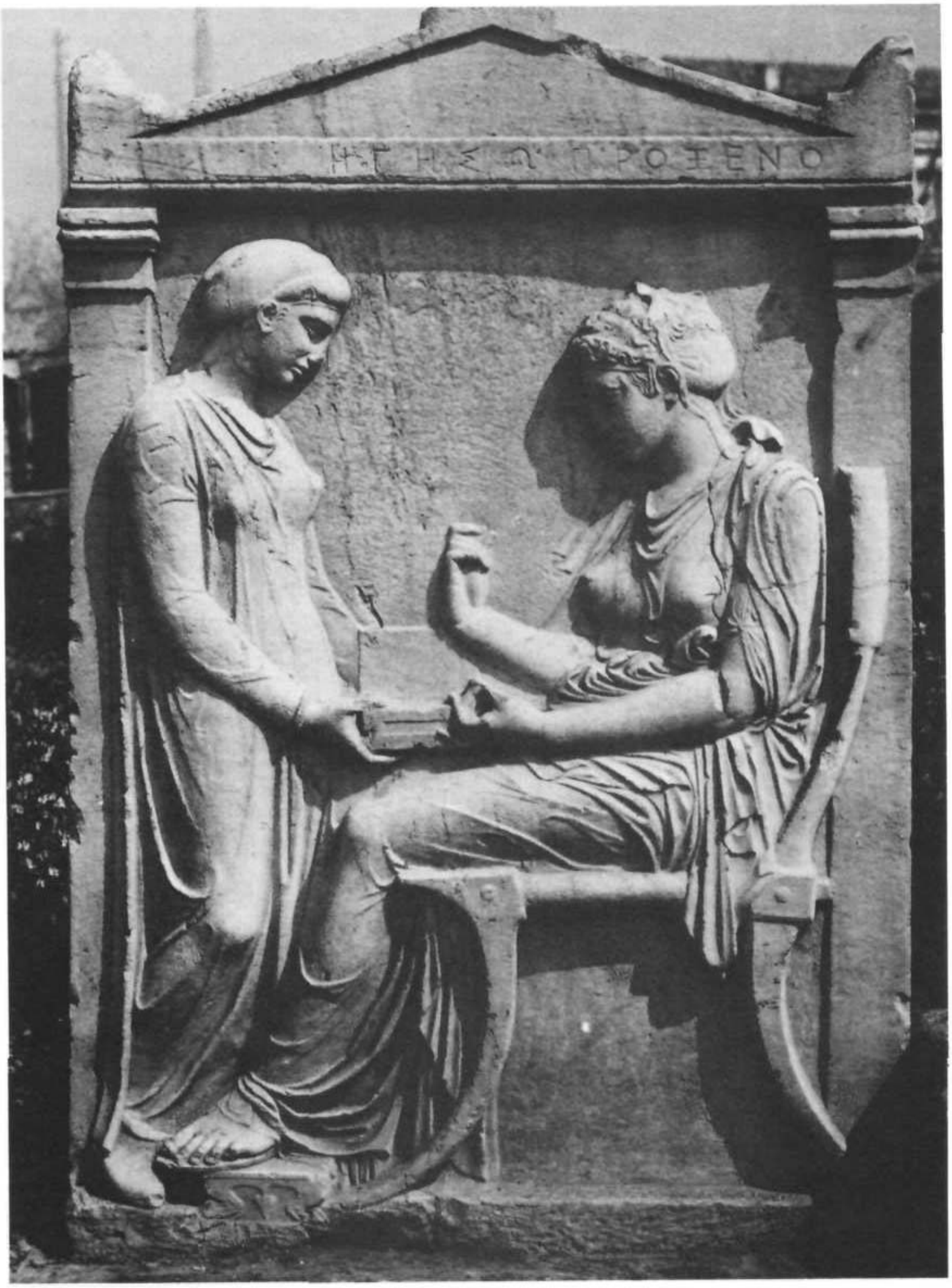
* Cf. *Odisséia*, Rapsódia XXII. (N. do T.)



56. Ulisses reconhecido por sua velha ama. *De um vaso de figuras vermelhas, século V a.C. Chiusi, Museu Etrusco*

uma representação teatral em que essa cena era interpretada, pois lembramos ter sido também nesse século que os dramaturgos gregos criaram a arte do Teatro. Mas não necessitamos do texto exato para sentir que algo dramático e comovente está acontecendo, pois a troca de olhares entre a ama e o herói quase que nos diz mais do que as palavras poderiam fazê-lo. Os artistas gregos tinham, de fato, dominado os meios de transmitir algo dos sentimentos mudos estabelecidos entre pessoas.

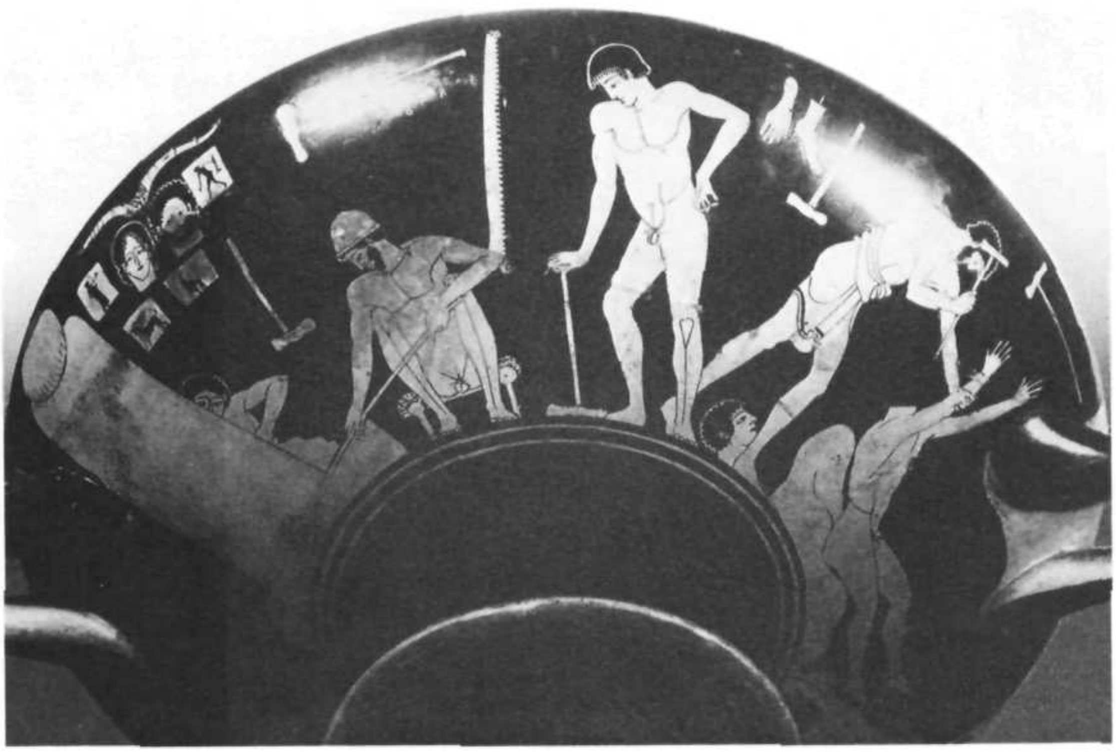
É essa capacidade para nos fazer ver a "atividade da alma" na postura do corpo que converte uma simples lápide como a da fig. 57 numa grande obra de arte. O relevo mostra-nos Hegeso, que está sepultada sob a lápide, tal como era em vida. Uma jovem serva está diante dela em pé e oferece-lhe um estojo, do qual Hegeso parece escolher uma jóia. É uma cena tranqüila que poderíamos comparar com a representação egípcia de Tutankhamen em seu trono, com a esposa ajustando-lhe a gola (fig. 39, p. 40). Também a obra egípcia é maravilhosamente clara em seus contornos, mas, apesar do fato de datar de um período excepcional da arte egípcia, é bastante rígida e afetada. O relevo grego desfez-se de todas essas embaraçosas limitações, mas reteve a lucidez e a beleza do arranjo, que deixou de ser geométrico e angular para se tornar livre e descontraído. O modo como a metade superior é emoldurada pela curva dos braços das duas mulheres, o modo como essas linhas são



57. Pedra tumular de Hegeso. *Cerca de 420 a.C. Atenas, Museu Nacional*

replicadas pelas curvas do escabelo, o método simples pelo qual a bela mão de Hegesto se torna o centro de atenção, o ondear das vestes que envolvem as formas do corpo, desprendendo de maneira tão expressiva uma profunda sensação de calma — tudo se combina, enfim, para produzir aquela harmonia simples que só veio ao mundo com a arte grega do século V a.C.

58. Oficina de um escultor grego. *À esquerda:* A fundição de bronze com esboços na parede. *À direita:* Homem trabalhando numa estátua sem cabeça, estando esta no chão. *De uma taça grega. Cerca de 480 a.C. Berlim, Museu*



4. O Reino do Belo

A Grécia e o Mundo Grego: do Século IV a.C. ao Século I d.C.



59. Um Templo Jônico: o Erecteion. *Atenas, Acrópole, Construído depois de 420 a.C.*

O GRANDE DESPERTAR da arte para a liberdade ocorrera nos cem anos **entre** 520 e 420 a.C. aproximadamente. Em fins do século V, os artistas tinham-se tornado plenamente **cônscios** de seu poder e mestria, e o mesmo acontecia com o público. Embora os artistas ainda fossem olhados como artífices e. talvez, desprezados pelos esnobes, um número crescente de pessoas começou a se interessar pelo trabalho deles como obras de arte e não apenas por suas funções religiosas ou políticas. As pessoas comparavam os méritos das várias "escolas" de arte; quer dizer, dos vários métodos, estilos e tradições que distinguiam os mestres em diferentes cidades. Não há dúvida de que a comparação e a competição entre essas escolas estimularam o artista para esforços ainda maiores, e ajudaram a criar aquela variedade que admiramos na arte grega. Em arquitetura, vários estilos começaram a ser usados lado a lado. O Partenon fora construído no estilo dórico (fig. 45), mas, nos edifícios subseqüentes da Acrópole, foram introduzidas as formas do chamado estilo jônico. O principio desses templos é o mesmo dos dóricos, mas, em seu todo, a aparência e o caráter são diferentes. O edifício que o mostra com o máximo de perfeição é o templo chamado Erecteion (fig. 59). As colunas do templo jônico são muito menos robustas e fortes. São como hastes mais esguias e o capitel ou remate da coluna deixou de ser uma simples almofada sem ornatos para se tornar ricamente decorada com volutas laterais, as quais parecem também expressar a função da parte que suporta a viga transversal em que o telhado assenta. A impressão global desses edifícios, com seus detalhes finalmente lavrados, é de infinita graciosidade e leveza.

O mesmo caráter de graciosidade e leveza marca também a escultura e pintura desse período, que começa com a geração seguinte à de Fídias. Atenas, durante este período, esteve envolvida numa cruenta guerra com Esparta, a qual pôs fim à sua prosperidade — e à da Grécia. Em 408 a.C durante um breve interregno de paz, foi erigido na Acrópole um pequeno templo consagrado a deusa da

vitória, e suas esculturas e ornamentos mostram a mudança de gosto, na direção da delicadeza e do refinamento, que também se reflete no estilo jônico. As figuras foram deplorável mente mutiladas, mas eu gostaria, não obstante, de ilustrar uma delas (fig. 60), a fim de mostrar como ainda é bela essa figura destroçada, mesmo sem cabeça nem mãos. E a figura de uma jovem, uma das deusas da vitória, inclinando-se para atar uma sandália que se lhe desprendeu enquanto caminhava. Com que supremo encanto essa parada súbita é retratada, e com que suavidade e opulência a túnica diáfana cai sobre o belo corpo! Podemos ver nessas obras que o artista poderá fazer tudo o que quiser. Já não tinha qualquer dificuldade em representar o movimento, a perspectiva ou o escorço. Sua própria desenvoltura e virtuosismo talvez o tornassem um pouco presunçoso, consciente de sua própria mestria. O artista do friso do Partenon (fig. 54, p. 60) não parecia pensar excessivamente acerca de sua arte ou do que estava fazendo. Sabia que a sua tarefa era representar um desfile e esforçou-se por representá-lo tão claramente quanto pudesse. Dificilmente estaria cônscio do falo de que era um grande mestre, sobre quem velhos e jovens, indistintamente, ainda estariam falando milhares de anos depois. O friso do templo da Vitória mostra-nos, talvez, o início de uma mudança de atitude. Esse artista estava orgulhoso de seu imenso poder, do que era perfeitamente justo que estivesse. E assim, gradualmente, durante o século IV, o enfoque da arte sofreu uma mudança. As estátuas de deuses de Fídias tinham ficado famosas em toda a Grécia como representações dos deuses. As estátuas dos grandes templos do século IV granjearam sua reputação mais em virtude de sua beleza como obras de arte. Os gregos educados discutiam agora pinturas e estátuas como discutiam poemas e teatro; elogiavam sua beleza ou criticavam sua forma e concepção.

O maior artista desse século, Praxiteles, era, sobretudo célebre pelo encanto de sua obra, a doçura e caráter insinuante de suas criações. Sua mais renomada obra, cujo louvor foi cantado em muitos poemas, representava a deusa do Amor, a jovem Afrodite, entrando no banho. Pensa-se que uma



60. Uma Deusa da Vitória.
Proveniente da balaustrada em torno do Templo da Vitória em Atenas. Erigido em 408 a.C.

obra descoberta em Olímpia no século XIX é um original saído de suas mãos (figs. 61-2). Mas não podemos estar certos disso. Pode ser apenas uma cópia fiel em mármore, baseada numa estátua de bronze. Representa o deus Hermes segurando o jovem Dioniso nos braços e brincando com ele. Se olharmos de novo a fig. 47 (p. 49), veremos que enorme distância a arte grega percorreu em duzentos anos. Na obra de Praxíteles, todos os vestígios de rigidez desapareceram. O deus apresenta-se-nos numa postura solta e descontraída que não prejudica a sua dignidade. Mas, se meditarmos um pouco acerca do modo como Praxíteles obteve esse efeito, começaremos a dar-nos conta de que nem então fora esquecida a lição da arte antiga. Praxíteles



61. Praxíteles: cabeça de Hermes. *Detalhe da fig. 62*

também se preocupa em mostrar-nos as articulações mais importantes do corpo, para nos fazer entender seu funcionamento o mais claramente possível. Mas pode agora fazer tudo isso sem manter sua estátua rígida e inanimada. Pode mostrar os músculos e ossos que se distendem e se movem sob a pele macia, e dar a impressão de um corpo pleno de vitalidade, em toda a sua graça e beleza. Entretanto, é necessário entender que Praxíteles e os outros artistas gregos atingiram essa beleza através do conhecimento. Não existe corpo humano que seja tão simétrico, bem formado e belo quanto os das estátuas gregas. As pessoas pensam freqüentemente que o método empregado pelos artistas consistia em observarem muitos corpos e deixarem de fora qualquer característica de que não gostavam; que começavam por copiar meticulosamente a aparência de um homem real e depois o embelezavam, omitindo quaisquer irregularidades ou traços que não se harmonizassem com a idéia de um corpo perfeito. Dizem que os artistas gregos "idealizaram" a natureza, e pensam nisso em termos de um fotógrafo que retoca um retrato eliminando pequenos defeitos. Mas uma fotografia retocada e uma estátua idealizada carecem usualmente de caráter e vigor. Tanta coisa fica de fora e é eliminada que pouco resta a não ser um pálido e insípido espectro do modelo. Na verdade, o enfoque grego era exatamente o oposto. Durante todos esses séculos, os artistas que vimos discutindo estavam empenhados em insuflar cada vez mais vida nos corpulentos e sanhudos modelos antigos. No tempo de Praxíteles, esse método produziu seus frutos mais sazonados. Os velhos tipos começaram a se mover e a respirar sob as mãos do hábil escultor, e erguem-se diante de nós como verdadeiros seres humanos; mas, ao mesmo tempo, como seres de um mundo diferente e melhor. São, de fato, seres de um mundo diferente, não porque os gregos fossem mais sadios ou mais belos do que



62. Praxíteles:
Hermes com o
jovem Dioniso.
Cerca de 350 a.C.
Olímpia, Museu





63. *(esquerda)* Apoio do Belveder. *Cópia romana em mármore (as mãos são modernas), segundo uma estátua grega datando provavelmente de 350 a.C. Vaticano. Museu*

64. *(direita)* A Vênus de Milo. *Estátua grega do século I a.C. Provavelmente imitação de uma obra do século IV. Paris. Louvre*

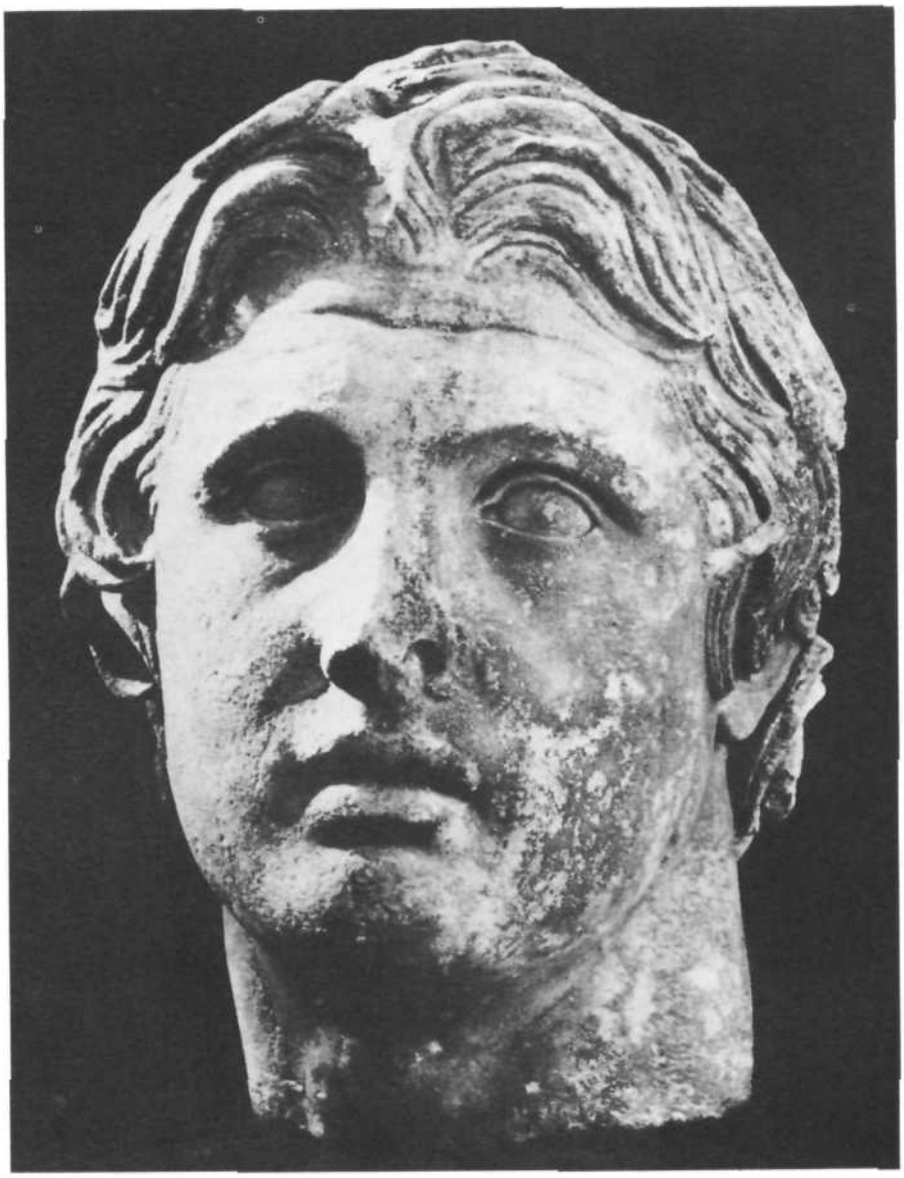
outros homens — não existe razão alguma para pensar que fossem — mas porque a arte, nesse momento, atingira um ponto em que o típico e o individual eram colocados em um novo e delicado equilíbrio.

Muitas das mais famosas obras da arte clássica que foram admiradas em épocas mais recentes como representativas dos mais perfeitos tipos de seres humanos são cópias ou variantes de estátuas criadas nesse período, meados do século IV a.C. O Apoio do Belveder (fig. 63) mostra o modelo ideal do corpo de um homem. Quando o temos diante dos olhos, em sua impressionante pose, segurando o arco no braço estendido e a cabeça de lado, como se estivesse seguindo com a vista a trajetória da flecha, não temos dificuldade em reconhecer o tênue eco do antigo esquema em que a cada parte do corpo era dado o seu plano visual mais característico. Entre as famosas estátuas clássicas de Vênus, a Vênus de Milo (assim chamada por ter sido encontrada na ilha de Meios) talvez seja a mais conhecida (fig. 64). Pertenceu provavelmente a um grupo de Vênus e Cupido que foi realizado num período algo mais recente, mas que usou as inovações e os métodos de Praxíteles. Também foi idealizada para ser vista de lado (Vênus estendia os braços para Cupido) e podemos uma vez mais admirar a clareza e simplicidade com que o artista modelou o belo corpo, o modo como marcou suas principais divisões, sem jamais se tornar desarmonioso ou vago.

É claro, esse método de criar beleza através da realização de uma figura geral e esquemática que se vai tornando cada vez mais real até a superfície do mármore parecer animada de vida e respirar tem um inconveniente. Era possível criar tipos humanos convincentes por esse meio — mas tal método levaria alguma vez à representação de seres humanos individuais e reais? Por estranho que tal nos pareça, a idéia de um retrato, na acepção em que usamos hoje a palavra, só viria a ocorrer aos gregos já em fins do século IV. É certo haver noticia de retratos feitos em épocas anteriores (fig. 52, p. 57), mas essas estátuas não eram provavelmente representações muito fiéis. O retrato de um general pouco mais era do que a imagem de

qualquer soldado de boa aparência, com um elmo e um bastão. O artista nunca reproduzia o formato do nariz, as rugas da testa ou a expressão individual do retratado. É um fato estranho, que ainda não examinamos, terem os artistas gregos, nas obras que vimos, evitado dar às cabeças uma expressão particular. Isso é realmente mais surpreendente do que parece à primeira vista, pois é quase impossível rabiscarmos qualquer rosto simples numa folha de rascunhos sem lhe incutir alguma expressão marcada (usualmente uma expressão divertida). As cabeças de estátuas ou pinturas gregas do século V é claro, não são inexpressivas no sentido de parecerem opacas ou vazias, mas suas feições nunca parecem expressar qualquer emoção forte. Era o corpo e seus movimentos que esses mestres usavam para expressar o que Sócrates chamou "a atividade da alma" (fig. 56, pp. 61-2), porquanto pressentiam que o jogo fisionômico iria distorcer e destruir a simples regularidade da cabeça.

Na geração que se seguiu a Praxíteles, em fins do século IV, essa limitação foi gradualmente desfeita e os artistas descobriram meios de animar as feições sem lhes destruir a beleza. Mais do que isso; aprenderam como captar a atividade da alma de um indivíduo, o caráter particular de uma fisionomia, e começaram a fazer retratos em nossa acepção da palavra. Foi na época de Alexandre que as pessoas começaram a discutir essa nova arte do retrato. Um autor desse período, caricaturando os hábitos irritantes de aduladores e subservientes, menciona que eles sempre explodem em sonoros elogios à impressionante parecença dos retratos de seus patronos e benfeitores. O próprio Alexandre preferia ser retratado por seu escultor palaciano, Lisipo, o mais célebre artista da época, cuja fidelidade ao natural espantava os seus contemporâneos. Pensa-se que o seu retrato de Alexandre está refletido numa cópia livre (fig. 65), a qual nos mostra até que ponto a arte tinha mudado desde o tempo do auriga délfico, ou mesmo desde o tempo de Praxíteles, que era apenas uma geração mais velho do que Lisipo. É claro, o problema com todos os retratos antigos é que não podemos realmente nos pronunciar sobre a sua parecença — muito menos, de fato, do que o adulador na história. Talvez se pudéssemos ver uma foto de Alexandre descobríssemos que ela era muito diferente do busto. Possivelmente, as estátuas de Lisipo assemelhavam-se muito mais a um deus do que ao que o conquistador da Ásia era na realidade. Mas podemos dizer sem constrangimento: um homem como Alexandre, um espírito inquieto, imensamente talentoso, mas algo estragado pelo êxito, poderia parecer-se com esse busto, com seu supercílio altivamente erguido e sua expressão vigorosa.



65. Cabeça de Alexandre Magno. *Provavelmente uma versão de um retrato por Lisipo. Cerca de 330 a.C. Istambul, Museu*

A fundação de um império por Alexandre foi um evento sumamente importante para a arte grega, que de ser a preocupação de um punhado de pequenas cidades se converteu desse modo na linguagem pictórica de quase metade do mundo. Referimo-nos sobretudo a essa arte do período subseqüente não como arte grega, mas como arte helenística, por ser esse o nome usualmente dada aos impérios fundados pelos sucessores de Alexandre em solo oriental. As opulentas capitais desses impérios. Alexandria no Egito, Antioquia na Síria e Pérgamo na Ásia Menor, fizeram aos artistas exigências diferentes daquelas que estavam acostumados na Grécia. Mesmo na arquitetura, as formas simples e robustas do estilo dórico e a graciosidade natural do estilo jônico não eram bastantes. Preferiu-se uma nova forma de coluna, a qual tinha sido inventada em começos do século IV e denominada em homenagem a rica cidade e empório mercantil de Corinto (fig. 66). No estilo coríntio, foi adicionada folhagem às volutas espiraladas jônicas para decorar o capitel, e havia geralmente ornamentos mais numerosos e mais ricos em todo o edifício. Esse modo luxuoso harmonizava-se com as suntuosas construções que foram espalhadas em vasta escala pelas recém-fundadas cidades do Oriente Próximo. Poucas dentre elas foram preservadas, mas o que resta de períodos subseqüentes dá-nos uma impressão de grande magnificência e esplendor. Os estilos e invenções da arte grega foram aplicados à escala dos reinos orientais e de acordo com as suas tradições.

Disse eu que a arte grega, como um todo, estava destinada a sofrer uma profunda mudança no período helenístico. Essa mudança pode ser notada em algumas das mais famosas esculturas dessa era. Uma delas é um altar proveniente da cidade de Pérgamo, o qual foi erigido por volta de 170 a.C. (fig. 67). O grupo representa a luta entre os deuses e os gigantes. E um trabalho suntuoso, mas procura-se em vão a harmonia e o refinamento da anterior escultura grega. O artista visou, obviamente, a obtenção de fortes efeitos dramáticos. A batalha desenrola-se com violência terrível. Os desajeitados gigantes são esmagados pelos deuses triunfantes e olham para

o alto num desespero agônico. Tudo está cheio de movimento desordenado e vestes esvoaçantes. Para tornar o efeito ainda mais impressionante, o relevo deixou de ser achatado contra o plano de fundo para se compor de figuras quase



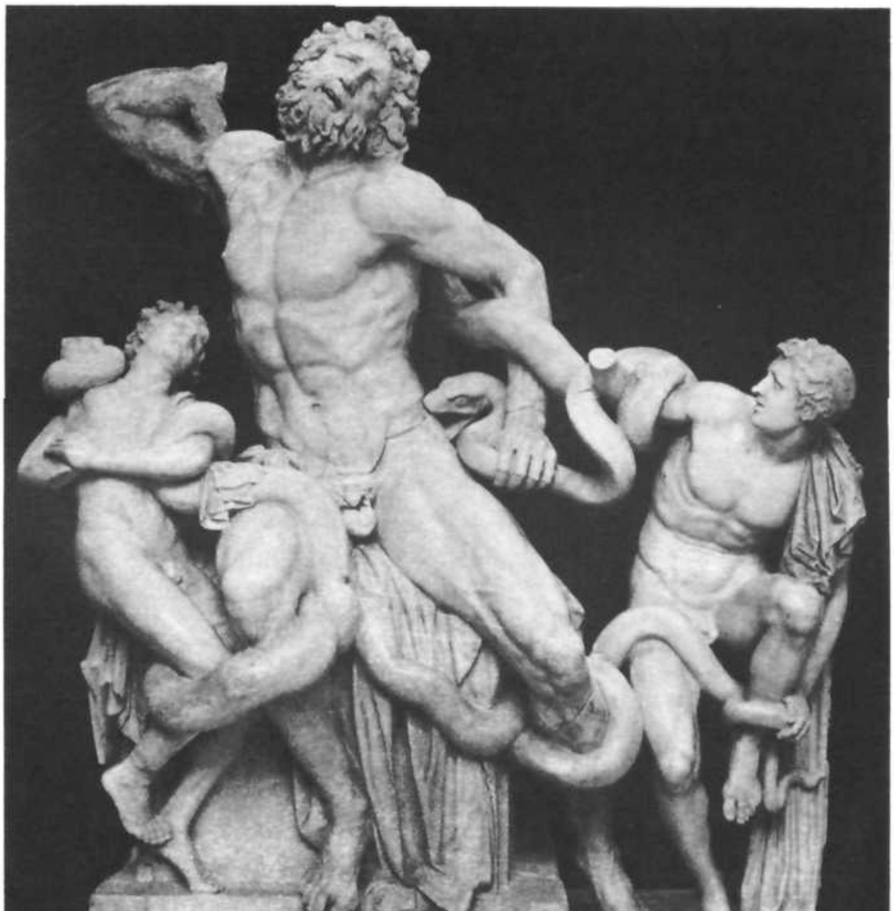
66. Capitel "Coríntio". *Encontrado em Epidauro. Cerca de 300 a.C. Epidauro, Museu*

soltas, as quais, em sua luta, parecem transbordar para os degraus do altar, como se pouco lhes importasse saberem a que pertenciam. A arte helenística adorava tais obras tumultuosas e veementes; desejava ser impressionante... e impressionante ela era, por certo.

Algumas das obras da escultura clássica que desfrutaram maior fama, em épocas ulteriores, foram criadas durante o período helenístico. Quando o grupo de Laocoonte (fig. 68) foi descoberto em 1506, seu efeito trágico causou profundo impacto emocional nos artistas e amantes de arte. O grupo representa a terrível cena que é também descrita na *Eneida,* de Virgílio: o sacerdote troiano Laocoonte advertiu seus compatriotas para que não aceitassem o cavalo de madeira em que estavam escondidos os soldados gregos. Os deuses que viram seus planos de destruição de Tróia contrariados enviaram duas gigantescas serpentes-do-mar que apanharam o sacerdote e seus dois infelizes filhos em seus anéis e os estrangularam. É uma das histórias de absurda crueldade perpetrada pelos deuses olímpicos contra pobres mortais, e que são muito freqüentes nas mitologias grega e latina. Gostaríamos de saber como a história impressionou o artista grego que concebeu esse impressionante grupo. Quereria ele que sentíssemos o horror de uma cena em que se fez sofrer uma vítima inocente por ter falado a verdade? Ou quereria, principalmente, exibir seu próprio poder de representar uma luta aterradora e algo sensacional entre homem e besta? Ele tinha todas as razões para se orgulhar de sua habilidade. A maneira como os músculos do tronco e dos braços transmitem a idéia de esforço e sofrimento da luta desesperada, a expressão de dor no rosto do sacerdote, as contorções impotentes dos dois rapazes e o modo que todo esse movimento e agitação foi imobilizado num grupo permanente, têm excitado a admiração constante desde então. Mas não posso deixar de suspeitar, por vezes, de que era uma arte cuja intenção



67. Os Deuses combatendo os Gigantes. *Do aliar de Zeus em Pérgamo. Erigido cerca de 170 a.C- Berlim. Pergamon- Museum*



68. Laocoonte e seus filhos. *Grupo em mármore proveniente da oficina de* HAGESANDRO, ATENODORO e POLIDORO *de Rodes. Cerca de 25 a.C. Vaticano, Museu*

consistia em atrair um público que também se deleitava no horrível espetáculo das lutas de gladiadores. Talvez seja errôneo recriminar o artista por isso. O fato é que provavelmente nessa época, o período do Helenismo, a arte já perdera largamente suas amigas vinculações com a magia e a religião. Os artistas passaram a interessar-se pelos problemas de seu ofício em termos de arte pela arte, e o problema de como representar tão dramática luta com todo o seu movimento, sua expressão e tensão, era justamente o tipo de tarefa que testaria a audácia e a tempera de um artista. Os acertos ou erros do destino reservado a Laocoonte podem não ter ocorrido sequer ao espírito do escultor. Foi nessa época, e nessa atmosfera, que as pessoas ricas começaram a colecionar obras de arte, mandando copiar as mais famosas se não pudessem obter as originais, e pagando preços fabulosos pelas que podiam adquirir. Os escritores começaram a interessar-se por arte e escreveram sobre as vidas de artistas, colecionaram anedotas sobre suas excentricidades e compuseram



69. Donzela colhendo flores. *Mural proveniente de Stabiae. Século I d.C. Nápoles, Museo Nazionale*

guias para turistas. Muitos dos mestres mais famosos entre os antigos eram pintores e não escultores, e nada sabemos a respeito de suas obras, exceto o que encontramos naqueles excertos de livros clássicos de arte que chegaram até nós. Também sabemos que esses pintores estavam mais interessados nos problemas especiais de seu ofício do que em pôr sua arte a serviço de uma finalidade

religiosa. Ouvimos de mestres que se especializaram em temas inspirados na vida cotidiana, que pintaram barbearias ou cenas de peças teatrais, mas todas essas pinturas estão perdidas para nós. A única maneira pela qual podemos formar alguma idéia sobre o caráter da antiga pintura é observando as pinturas murais e os mosaicos que foram descobertos em Pompéia e alhures. Pompéia era uma cidade de campo habitada por famílias abastadas e foi soterrada pelas cinzas do Vesúvio em 79 d.C. Quase todas as casas e *villas* nessa cidade tinham pinturas murais, colunas e galerias pintadas, imitações de quadros emoldurados e de palcos teatrais. Nem todas essas pinturas, evidentemente, eram obras-primas, embora surpreenda ver o grande número de boas obras que havia numa cidade pequena e pouco importante. Dificilmente faríamos tão boa figura se uma de nossas estâncias litorais de veraneio viesse a ser escavada pela posteridade. Os decoradores de interiores de Pompéia e cidades vizinhas desenhavam livremente, é claro, apoiados no estoque de invenções dos grandes artistas helênicos. Entre muita coisa que é trivial descobrimos por vezes uma figura de requintada beleza e graciosidade, como a fig. 69, que representa uma das Horas colhendo um botão de flor como se executasse uma dança. Ou surpreendemos detalhes como a cabeça de um fauno (fig. 70), de outra pintura, os quais nos propiciam uma idéia do domínio e liberdade que esses artistas haviam adquirido na manipulação da expressão.

Quase todas as espécies de coisas suscetíveis de participar de uma pintura serão encontradas nesses murais decorativos. Bonitas naturezas-mortas, por exemplo, como dois limões num copo de água, e cenas com animais. Já existiam ali, inclusive, pinturas de paisagens. Talvez tenha sido essa a maior inovação do período helenístico. A antiga arte oriental não tinha uso para as paisagens, exceto como moldura para as suas cenas de vida humana ou de campanhas militares. Quanto à arte grega, nas épocas de Fídias ou de Praxíteles, o homem continuou sendo o tema principal de interesse do artista. No período helenístico, a época em que poetas como Teócrito descobriram o encanto da vida simples entre pastores, os artistas também tentaram evocar os prazeres da existência campestre para os sofisticados habitantes da cidade. Essas pinturas não são vistas reais de determinadas casas de campo ou bonitas paisagens. São, antes, coleções de tudo o que se compõe uma cena idílica, pastores e gado, ermidas rústicas, palacetes e montanhas distantes (fig. 71). Tudo estava encantadoramente disposto nesses quadros, e todas as peças componentes se apresentavam em seus melhores aspectos. Sentimos realmente estar olhando para uma cena de profunda serenidade. Não obstante, mesmo essas obras são muito menos realistas do que poderíamos pensar à primeira vista. Se começássemos a fazer perguntas embaraçosas, ou tentássemos desenhar um mapa da localidade, não tardaríamos em descobrir que isso era impossível de se fazer. Ignoramos que distância existirá entre o pequeno santuário e o palacete, e se a ponte está perto ou longe do santuário. O fato é que os artistas do período helenístico desconheciam o que chamamos as leis da perspectiva. A famosa avenida de choupos, que se afasta até um ponto de fuga e que todos desenhamos na escola, não constituía então uma tarefa corrente. Os artistas desenhavam as coisas distantes pequenas e as coisas perto ou importantes grandes, mas a lei da diminuição regular de objetos à medida que ficavam mais distantes, o enquadramento fixo em que podemos representar uma vista, não era adotada pela antigüidade clássica. Com efeito, mais de mil anos transcorreriam antes que a lei passasse a ser aplicada. Assim, mesmo as obras mais recentes, mais inovadoras e confiantes da arte antiga preservam ainda, pelo menos, um remanescente do princípio que discutimos em nossa descrição da pintura egípcia. O conhecimento do contorno característico de cada objeto ainda contava tanto quanto a impressão real recebida através dos olhos. Reconhecemos há muito tempo que essa qualidade não é um defeito em obras de arte, a ser lamentado e olhado com sobranceria, mas que é possível atingir a perfeição artística dentro de qualquer estilo. Os gregos romperam os rígidos tabus do primitivo estilo oriental e enveredaram por um rumo de descoberta a



71, Paisagem. *Mural. Século I D. C. Roma, Villa Albani*

fim de acrescentarem às imagens tradicionais do mundo um número cada vez maior de características obtidas através da observação. Mas suas obras nunca se parecem com espelhos em que se refletem todos os recantos, ainda os mais casuais ou insólitos, da natureza. Ostentam sempre o cunho do intelecto que as criou.



72. Escultor grego trabalhando. *Gema helenística. Nova York, Metropolitan Museum of Art*



70. Cabeça de um fauno. *Detalhe de um mural de Herculano. Provavelmente cópia de uma pintura pergamena datando do século II a.C. Nápoles, Museo Nazionale*

5. Conquistadores do Mundo

Romanos, Budistas, Judeus e Cristãos, Séculos I a IV d.C.



73. Um anfiteatro romano: o Coliseu em Roma. *Construído cerca de 80 d.C.*

JÁ VIMOS que Pompéia, que era uma cidade romana, continha muitos reflexos da arte helenística. Com efeito, a arte manteve-se mais ou menos inalterada enquanto os romanos conquistavam o mundo e fundavam seu próprio império sobre as ruínas dos reinos helênicos. A maioria dos artistas que trabalhavam em Roma eram gregos e a maior parte dos colecionadores romanos comprava obras dos grandes mestres gregos ou cópias das mesmas. Não obstante, a arte mudou, em certa medida, quando Roma se tornou a senhora do mundo. Os artistas receberam novas tarefas e tiveram de adaptar seus métodos nessa conformidade. A mais notável realização dos romanos foi, provavelmente, no domínio da engenharia civil. Conhecemos tudo sobre as suas estradas, seus aquedutos, seus banhos públicos. Mesmo as ruínas dessas construções ainda conservam um aspecto extremamente impressionante. Sentimo-nos formigas quando caminhamos em Roma entre seus enormes pilares. Foram essas ruínas, de fato, que tornaram impossível às gerações seguintes esquecer "a grandeza de Roma".

O mais famoso desses edifícios romanos é, talvez, a gigantesca arena conhecida como o Coliseu (fig. 73). É uma característica edificação romana, que excitou grande admiração em épocas subseqüentes. Em seu todo, constitui



74. Interior do Panteão em Roma, construído por volta de 130 d.C. *Pintura do século XVIII, de autoria de G. P. Pannini. Washington, National Gallery of Art*

uma estrutura utilitária, com três ordens de arcos sobrepostos, a fim de sustentarem os assentos do vasto anfiteatro interior. Mas, na frente desses arcos, o arquiteto romano colocou uma espécie de cortina de formas gregas. Com efeito, aplicou todos os três estilos de construção usados para os templos gregos. O andar térreo é uma variação do estilo dórico, sendo conservados inclusive as métopes e os tríglifos; o segundo andar é jônico, e o terceiro e O quarto são meias colunas coríntias. Essa combinação de estruturas romanas com formas ou "ordens" gregas teve uma enorme influência nos arquitetos subseqüentes. Se passarmos os olhos pelas nossas próprias cidades, poderemos ver facilmente exemplos dessa influência.

Talvez nenhuma dessas criações arquitetônicas tenha causado impressão mais duradoura do que os arcos triunfais que os romanos erigiram em todo o império, na Itália. França (fig. 75), Norte da África e Ásia. A arquitetura grega tinha sido geralmente composta em unidades idênticas, e o mesmo é válido até para o Coliseu; mas os arcos triunfais usam as ordens para emoldurar e acentuar a grande portada central, e para flanqueá-la com aberturas menores. Era um arranjo que podia ser usado para fins de composição arquitetural, como uma corda é usada em música.

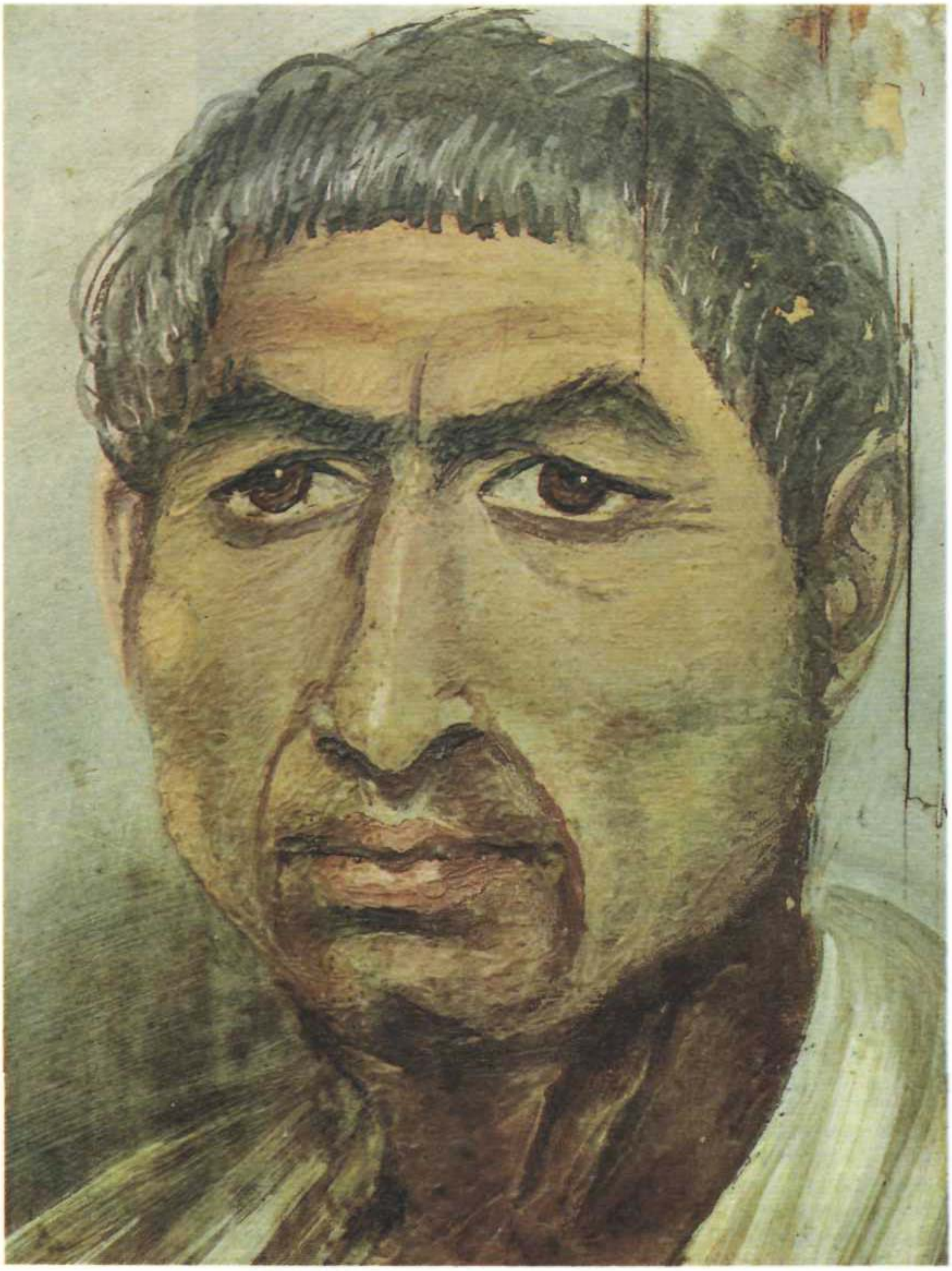
A mais importante característica da arquitetura romana, entretanto, é o uso de arcos. Essa invenção desempenhou escasso ou nenhum papel nas construções gregas, embora fosse possivelmente conhecida dos arquitetos gregos. Construir um arco com pedras separadas em forma de cunha é uma proeza muito difícil de engenharia. Uma vez dominada essa arte, o construtor pode utilizá-la para projetos cada vez mais audaciosos. Pode estender os pilares de uma ponte ou de um aqueduto, ou fazer até uso desse recurso para construir um teto em abóbada. Os romanos tornaram-se grandes especialistas na arte de construir abóbadas, graças a vários expedientes técnicos. O mais extraordinário desses edifícios é o Panteão, ou templo de todos os deuses. É o único templo da Antigüidade clássica que sempre se conservou como lugar de culto; foi convertido em igreja no início da era cristã e, portanto, nunca se permitiu que caísse em ruínas. O seu interior (fig. 74) é uma gigantesca rotunda com teto em abóbada e uma abertura circular no topo, através da qual se vê o céu aberto. Não tem janelas, mas todo o recinto recebe luz abundante e uniforme do alto. Conheço poucos edifícios que transmitam semelhante impressão de serena harmonia. Não há qualquer sensação de peso agressivo. O enorme zimbório parece pairar livremente sobre nossas cabeças como uma segunda abóbada celeste.

Era típico dos romanos adotarem da arquitetura grega aquilo de que gostavam e aplicá-lo às suas próprias necessidades. Fizeram o mesmo em todos os campos. Uma de suas principais necessidades era de bons retratos que representassem fielmente os modelos reais. Esses retratos haviam desempenhado um papel na religião primitiva dos romanos. Tinha sido costume transportar imagens em cera dos ancestrais nas procissões fúnebres. Restam poucas dúvidas de que esse costume estivera relacionado com a crença em que a representação em imagem preserva a alma, crença essa que já conhecemos do antigo Egito. Depois, quando Roma se converteu num império, o busto de um imperador ainda era olhado com religioso temor. Sabemos que todos os romanos tinham de queimar incenso diante desse busto, como símbolo de sua lealdade e vassalagem, e que a perseguição aos cristãos se iniciou porque estes se recusavam a cumprir tal exigência. O detalhe curioso é que, apesar da

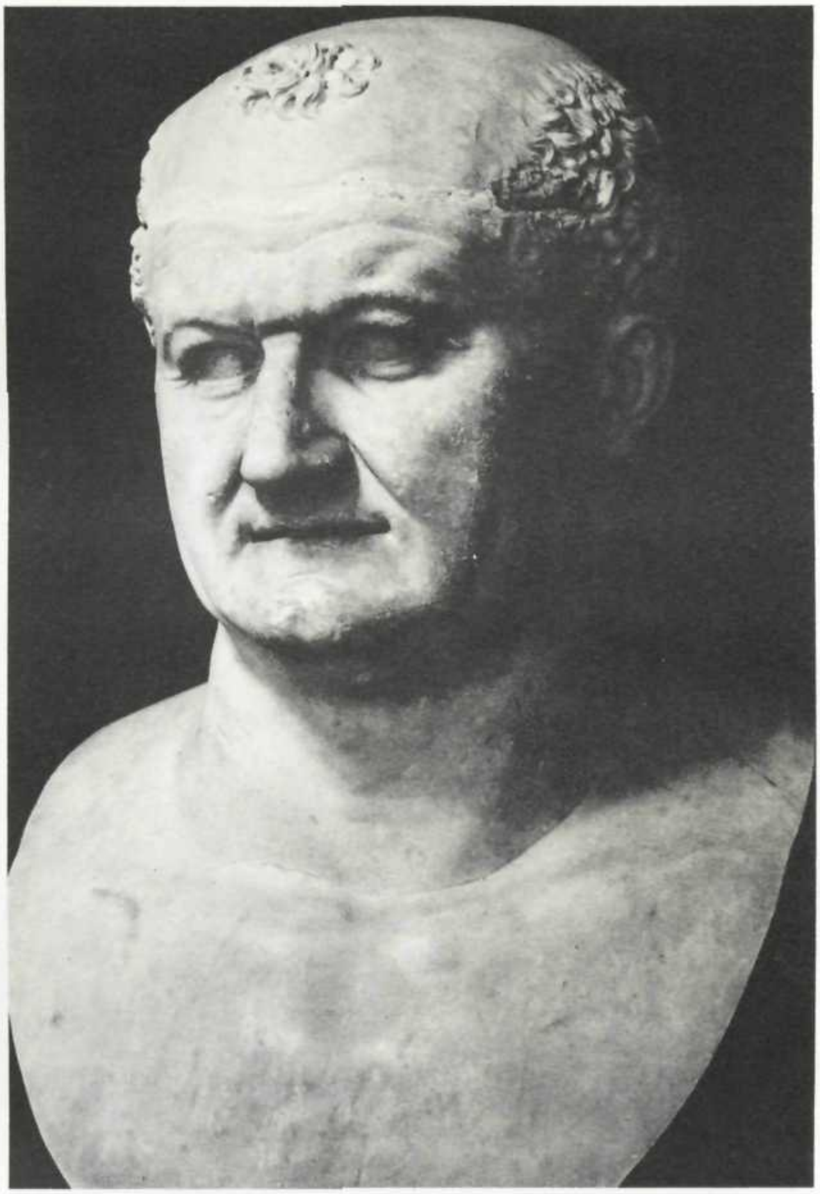


75. O Arco Triunfal de Tibério (reinou 14-37 d.C.). *Orange, Sul da França*

significação solene dos retratos, os romanos permitiram que seus artistas os fizessem mais realistas e menos lisonjeiros do que os gregos jamais tentaram fazê-lo. Talvez usassem, por vezes, máscaras mortuárias e adquirissem assim um surpreendente conhecimento da estrutura e características da cabeça humana. Seja como for, conhecemos Pompeu, Augusto. Tito ou Nero, quase como se tivéssemos visto seus rostos num telejornal. Não existe sombra de adulação no busto de Vespasiano (fig. 77) — nada que o marcasse como um deus. Poderia ser qualquer próspero banqueiro ou proprietário de uma companhia de navegação. Contudo, nada existe de mesquinho nesses retratos



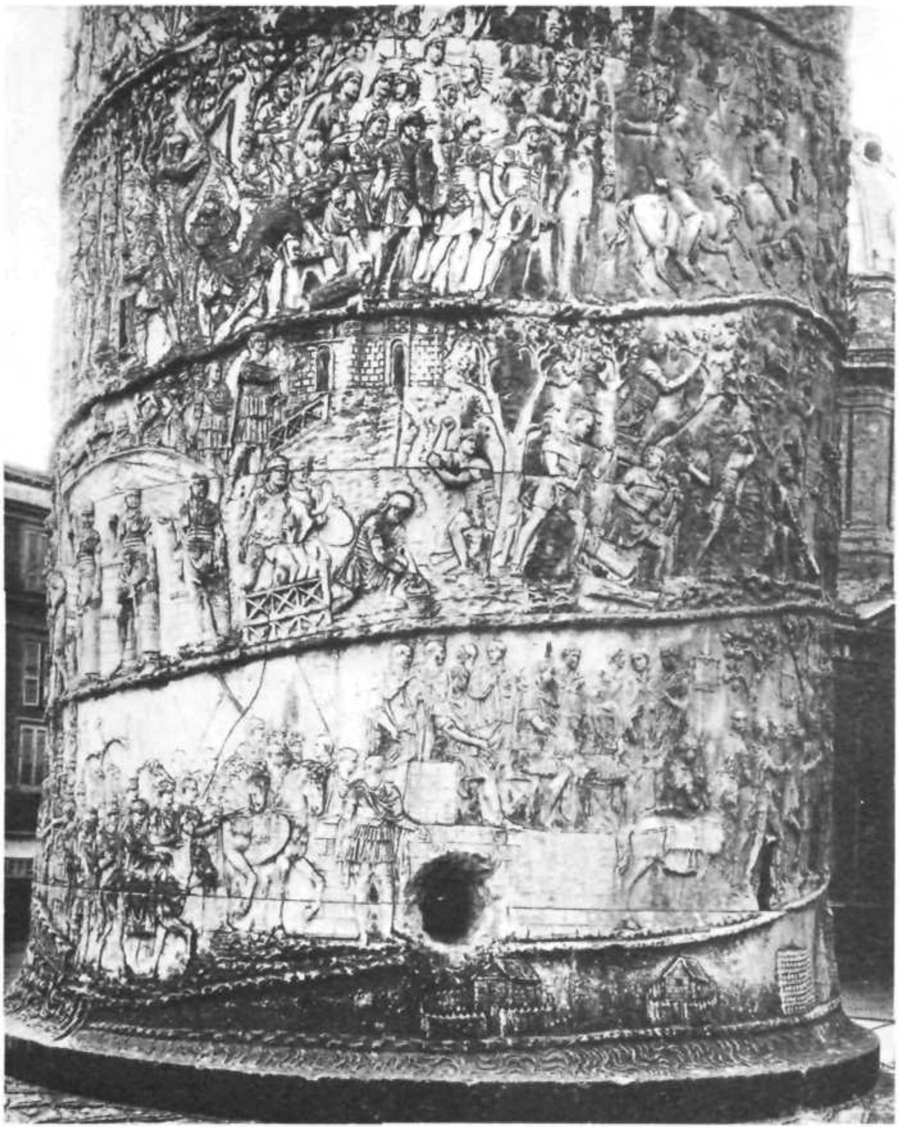
76. Retrato de um homem. *De uma múmia encontrada em Hawara (Egito), pintado cerca de 150 d.C. Londres. Museu Britânico (em empréstimo da National Gallery)*



77. O Imperador Vespasiano. *Busto em tamanho superior ao natural, cerca de 70 d.C. Nápoles, Museo Nazionale*

romanos. Os artistas conseguiram, de algum modo, ser naturais sem cair no trivial.

Outra tarefa nova de que os romanos incumbiram os artistas reviveu um costume que conhecemos do antigo Oriente (fig. 43, p. 44). Eles também quiseram proclamar suas vitórias e contar a história de suas campanhas militares. Trajano, por exemplo, erigiu uma coluna gigantesca para mostrar toda a crônica ilustrada de suas guerras e vitórias na Dácia (a Romênia moderna). Aí vemos legionários romanos embarcando, acampando e combatendo (fig. 78). Todos os recursos e realizações de séculos de arte grega foram utilizados nessas verdadeiras façanhas de reportagem de guerra. Mas a



78. A parte inferior da coluna de Trajano, em Roma. *Inaugurada em 114 d.C.*

importância que os romanos atribuíam a uma reprodução exata de iodos os pormenores, e a uma narrativa clara que gravasse as proezas da campanha e impressionasse os que tinham ficado em casa, modificou o caráter da arte. A principal finalidade deixou de ser a harmonia, a beleza da expressão dramática. Os romanos eram um povo prosaico, de grande sentido prático, e pouco se importavam com deuses fantasiosos. Entretanto, seus métodos pictóricos de narrar às façanhas do herói provaram ser de grande valor para as religiões que entraram em contato com o extenso império.

Nos primeiros séculos depois de Cristo, a arte helenística e romana desalojou completamente as artes dos reinos orientais, até mesmo em seus anteriores baluartes. Os egípcios ainda sepultavam seus mortos como múmias; contudo, em vez de lhes adicionarem imagens no estilo egípcio, passaram a pintá-las por artistas que conheciam todos os estratagemas da arte grega do retrato (fig. 76). Esses retratos, que eram certamente feitos por humildes artífices a um baixo preço, ainda hoje nos surpreendem por seu vigor e realismo. Há poucas obras de arte antiga que pareçam tão "modernas" quanto essas.

Os egípcios não foram os únicos a adaptar os novos métodos de arte às suas necessidades religiosas. Mesmo na distante índia, o modo romano de contar uma história e glorificar um herói foi adotado por artistas que se propuseram a tarefa de ilustrar a história de uma conquista pacifica: a história do Buda.

A arte da escultura tinha florescido na índia muito antes dessa influência helenística chegar ao país; mas foi na região fronteiriça de Gândara que a figura do Buda foi pela primeira vez mostrada rios relevos que passaram a ser o modelo para a arte budista posterior. A fig. 79 representa o episódio da lenda do Buda conhecido pelo nome de A Grande Renúncia.

O jovem príncipe Gáutama está deixando *o* palácio dos pais para se fazer eremita na floresta. Assim se dirige ao seu cavalo favorito, Kanthaka: "Meu querido Kanthaka, por favor, carrega-me uma vez mais, somente por esta noite. Quando me tiver tornado o Buda com a tua ajuda, trarei a salvação ao mundo de deuses e homens". Se Kanthaka tivesse apenas relinchado ou feito ruído com os cascos, a

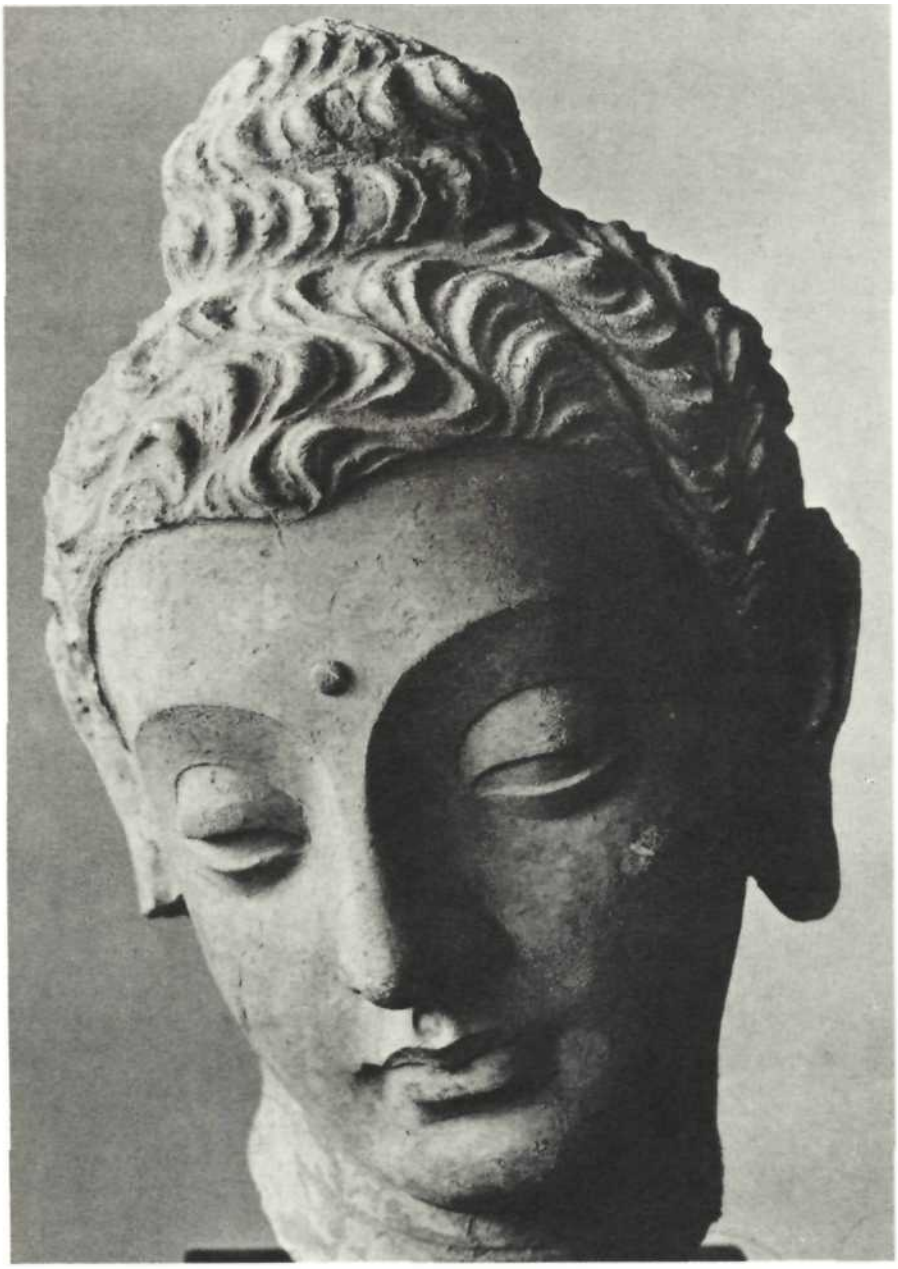
cidade teria acordado e a partida do príncipe seria descoberta. Assim, os deuses abafavam-lhe a voz e colocavam as mãos sob os cascos do animal, sempre que este dava um passo.



79. Gáutama (Buda) abandonando sua casa. *Relevo encontrado em Gândara (Índia setentrional), cerca do século II d.C. Calcutá, Museu Indiano*

A arte grega e romana, que ensinara o homem a visualizar deuses e heróis com belas formas, também ajudou os indianos a criar uma imagem do seu Salvador. A bela cabeça do Buda, com sua expressão de profundo repouso e serenidade, também foi feita nessa região fronteiriça de Gândara (fig. 80).

Ainda outra religião oriental que aprendeu a representar suas histórias sagradas para instrução dos crentes foi a judaica. Na realidade, a Lei Judaica proibia a realização de imagens, com receio de que os judeus caíssem na idolatria. Entretanto, as colônias judaicas nas cidades da fronteira leste



80. Cabeça de Buda. *Encontrada em Gândara (Índia setentrional). Feita aproximadamente no século III d.C. Londres, Victoria and Albert Museum*



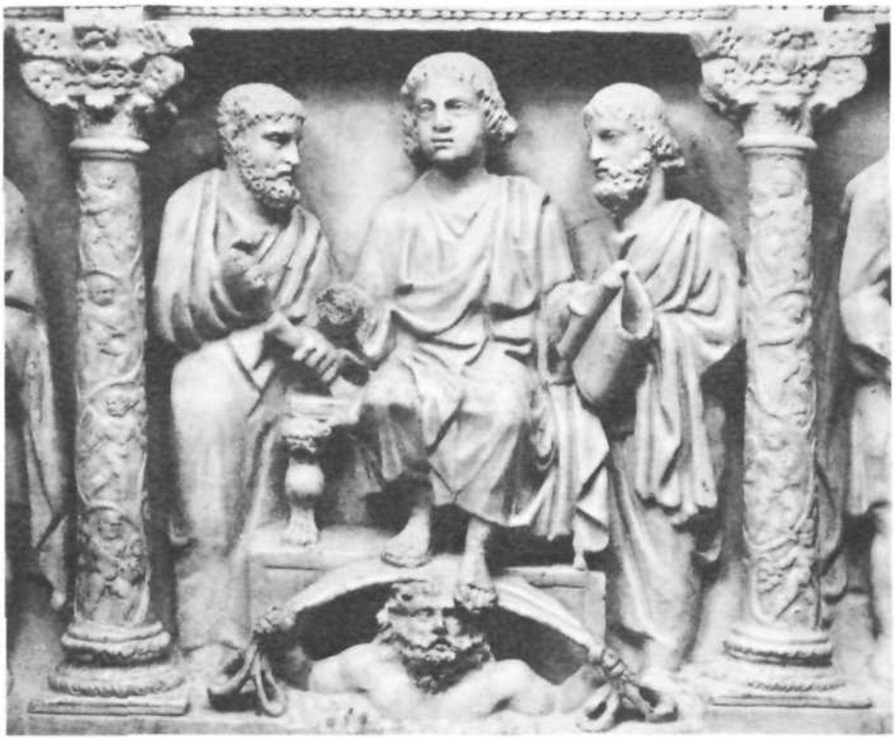
81. Moisés tirando água da pedra. *Mural da sinagoga de Dura-Europos* (*Mes opotâmia), pintado entre 245 e 256 d. C.*

dedicaram-se a decorar as paredes de suas sinagogas com histórias do Antigo Testamento. Uma dessas pinturas foi descoberta recentemente numa pequena cidade fortificada da Mesopotâmia, chamada Dura-Europos, que albergava uma guarnição militar romana. Não se (rata, em absoluto, de uma grande obra de arte, mas constitui um interessante documento do século III d.C. O próprio fato de o estilo parecer canhestro e a cena ter um aspecto bastante plano e primitivo reveste-se de certo interesse (fig. 81). Representa Moisés tirando água da pedra. Mas trata-se menos de uma ilustração da narrativa bíblica do que uma explicação por imagens do seu significado para o povo judeu. Pode ser essa a razão por que Moisés é representado como uma figura de elevada estatura diante do Tabernáculo Sagrado, no qual podemos ainda discernir o *menorah,* o candelabro de sete braços. Para significar que cada tribo de Israel recebia seu quinhão da água milagrosa, o artista mostrou sete riachos, cada um dos quais fluía em direção a uma pequena figura postada diante de uma tenda. O artista não era, por certo, muito habilidoso, e isso explica seus métodos simplistas. Mas talvez ele não estivesse realmente muito interessado em desenhar figuras que reproduzissem a vida com fidelidade. Quanto mais fiéis elas fossem, mais o artista cometeria um pecado contra o Mandamento que proíbe imagens. A sua principal intenção era recordar aos que contemplassem o mural as ocasiões em que Deus manifestara Seu poder. A humilde pintura mural da sinagoga judaica é de interesse para nós porque considerações análogas começaram a influenciar a arte quando a religião crista se propagou do Oriente e também colocou a arte a seu serviço.

Quando artistas cristãos foram pela primeira vez solicitados a representar o Salvador e Seus Apóstolos, foi uma vez mais a tradição grega que lhes veio em auxílio. A fig- 82 mostra-nos uma das primeiras representações do Cristo, datando do século IV d.C. Em vez da figura barbada a que nos habituamos através de ilustrações posteriores, vemos um Cristo em plena beleza juvenil, entronizado entre S. Pedro e S. Paulo, tendo ambos a digna aparência de filósofos gregos. Há sobretudo um detalhe que nos recorda até que ponto essa representação ainda está intimamente vinculada aos métodos da arte helenística paga: para indicar que o Cristo está entronizado nas alturas, o escultor fez Seus pés descansarem no dossel do firmamento, sustentado pelo amigo deus do céu.

As origens da arte cristã remontam ainda mais longe do que este exemplo, mas os monumentos mais primitivos nunca mostram o Cristo em pessoa. Os judeus de Dura-Europos tinham pintado cenas do Antigo Testamento em sua sinagoga, menos para adorná-la do que para narrar a história sagrada em forma visível. Os primeiros artistas chamados a pintar imagens para lugares cristãos de sepultamento — as catacumbas romanas — agiram num espírito análogo. Pinturas como as dos "Três Homens na Fornalha Ardente" (fig. 83), provavelmente do século III D.C mostram que esses artistas estavam familiarizados com os métodos de pintura helenística usados em Pompéia. Eles eram perfeitamente capazes de evocar mentalmente a idéia de uma figura humana com meia dúzia de pinceladas mais ou menos irregulares. Mas também sentimos que esses efeitos e estratagemas não lhes interessavam muito. A representação pictórica deixara de existir como uma coisa bela *per se.* A sua principal finalidade era agora recordar aos fiéis um dos exemplos do poder e da misericórdia de Deus. Lemos na Bíblia (Daniel, III) a respeito de três altos funcionários judeus, no reinado de Nabucodonosor, que se recusaram a prostrar-se por terra e adorar uma gigantesca estátua de ouro do rei, erguida na planície de Dura, província de Babilônia. Como tantos cristãos do período em que essas pinturas foram feitas, eles tiveram que sofrer duro castigo por sua recusa. Os três judeus foram lançados numa ardente fornalha de fogo, "com seus mantos, túnicas, turbantes e vestes". Mas eis que o fogo não teve poder sobre seus corpos, "nenhum cabelo de suas cabeças se queimara, nenhum sinal aparecia em seus mantos nem o cheiro do fogo tinha passado por eles". O Senhor "enviou Seu anjo e libertou Seus servos".

Basta apenas imaginarmos o que o mestre do Laocoonte (fig. 68, p. 75) teria feito de tal lema para nos apercebermos da diferente direção que a arte estava tomando. O pintor nas catacumbas não queria representar uma cena dramática *per se,* Para apresentar o exemplo consolador de fortaleza de ânimo e salvação, era mais do que suficiente que fossem reconhecíveis os três homens em seus trajes persas, as chamas e a pomba — um símbolo de ajuda divina. Tudo o que não fosse estritamente relevante era melhor ficar de fora. Uma vez mais, as idéias de clareza e simplicidade começavam a superar os ideais de imitação fiel. Entretanto, existe algo de comovente no próprio esforço que o artista fez para contar sua história tão clara e simplesmente quanto possível. Esses três homens vistos de frente, olhando para o espectador, as mãos erguidas em oração, parecem mostrar que a humanidade tinha começado a preocupar-se com outras coisas além da beleza terrena.



82. Cristo com S. Pedro e S. Paulo. *Do sarcófago de Junius Bassus, que morreu em 359 d.C. Roma, Cripta de S. Pedro*

Não é apenas nas obras religiosas do período de declínio e queda do Império Romano que podemos observar algo dessa mudança de interesse. Parecia serem raros os artistas que se importavam com o que fora a glória da arte grega, seu refinamento e harmonia. Os escultores já não tinham paciência para trabalhar o mármore com um cinzel e para o tratar com a delicadeza e o gosto que fora o orgulho dos artífices gregos. Tal como o pintor do mural da catacumba, eles usavam métodos mais imperfeitos como, por exemplo, uma **broca** mecânica para marcar as características principais de um rosto ou corpo. Tem sido freqüentemente afirmado que a arte antiga declinou nesses



83. Os Três Homens na Fornalha Ardente. *Mural da Catacumba Priscilla, Roma, provavelmente século III d.C.*



84. Retrato de um funcionário de Afrodisíade.
Cerca de 400 d.C.
Istambul, Museu

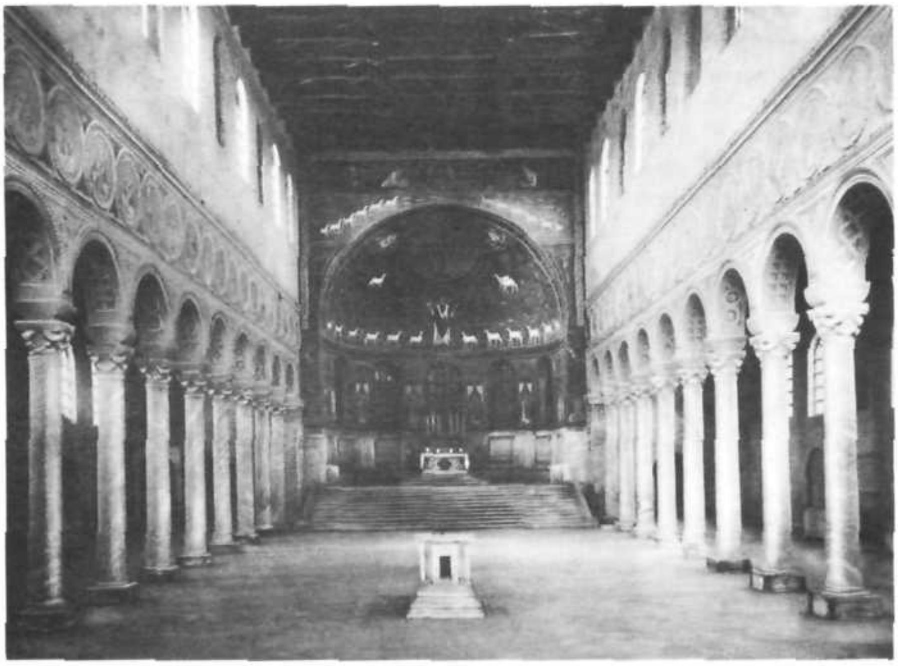
anos e é certamente verdadeiro que muitos segredos do melhor período se perderam no turbilhão geral de guerras, invasões e revoltas. Mas vimos que essa perda de habilidade não é a história completa. O ponto fundamental é que os artistas desse período já não se mostravam satisfeitos com o mero virtuosismo do período helenístico e tentavam obter novos efeitos. Alguns dos retratos desse período, sobretudo os séculos IV e V D.C talvez revelem mais nitidamente o que esses artistas tinham em mira (fig. 84). Para um grego do **tempo** de Praxiteles, essas obras teriam parecido toscas e bárbaras. De fato, as cabeças não são belas por quaisquer padrões comuns. Um romano, habituado à extraordinária parecença de retratos como o de Vespasiano, tê-las-ia repudiado como trabalho medíocre. Entretanto, para nós, essas figuras parecem ter vida própria e uma expressão muito intensa que se deve à firme acentuação das feições e o cuidado que se dedicou a traços tais como a parte em torno dos olhos e as rugas da testa. Essas figuras retratam as pessoas que testemunharam e finalmente aceitaram a ascensão do Cristianismo, o que significou o fim do mundo antigo.

85. Um pintor de "retratos fúnebres" em sua oficina, com sua caixa de tintas e cavalete. *De um sarcófago pintado encontrado na Criméia, cerca de 100 d.C.*



6. Bifurcação de Caminhos

Roma e Bizâncio: Séculos V a XIII



86. Uma basílica cristã primitiva: Santo Apolinário "in classe", Ravena. *Construída por volta de 530 d.C.*

QUANDO, NO ANO DE 311 D.C o Imperador Constantino estabeleceu a Igreja Cristã como um poder no Estado, os problemas com que se defrontou foram enormes. Durante os períodos de perseguição não tinha havido necessidade nem, de fato, possibilidade de construir lugares públicos de culto. As igrejas e salas de reunião que existiam eram pequenas e de aspecto insignificante. Mas, uma vez que a Igreja se tornara o poder supremo no reino, todo o seu relacionamento com a arte teria que ser reexaminado. Os lugares de culto não podiam adotar por modelo os antigos templos, já que sua função era inteiramente diferente. O interior do templo era, usualmente, apenas um pequeno sacrário para a estátua de um deus. As procissões e os sacrifícios tinham lugar do lado de fora. A igreja, por sua vez, tinha que encontrar espaço para toda a congregação que se reunia para o serviço religioso, quando o padre recitava a missa no altar-mor ou proferia seu sermão. Assim, aconteceu que as igrejas não foram modeladas pelos templos pagãos, mas pelo tipo de vastos salões de reunião que nos templos clássicos eram conhecidos pelo nome de "basílicas", o que significa aproximadamente "salões reais". Esses edifícios eram usualmente mercados cobertos e recintos para audiências públicas dos tribunais de justiça; consistiam principalmente em vastos salões oblongos, com compartimentos mais estreitos e mais baixos ao correr dos lados mais compridos, divididos do corpo central por colunatas. Na extremidade havia freqüentemente espaço para um estrado semicircular (ou abside), onde o presidente da reunião, ou o juiz, podia tomar assento. A mãe do Imperador Constantino erigiu uma dessas basílicas para servir de igreja e por isso o termo foi instituído e oficializado para as igrejas desse tipo. O nicho semicircular, ou abside, seria usado para o altar-mor, para o qual os olhos dos fiéis eram dirigidos. Essa parte do edifício, onde se situava o altar, passou a ser conhecida como o coro. O espaço central entre as colunatas, onde a congregação se reunia, seria mais tarde conhecida como a nave, que realmente significava "navio", ao passo que os compartimentos laterais receberam o nome de alas, o que quer dizer "asas". Na maioria das basílicas, a espaçosa nave era simplesmente coberta por um teto de madeira com vigas visíveis. As alas tinham com freqüência um teto plano. As colunas, que separavam a nave das alas, eram muitas vezes suntuosamente decoradas. Nenhuma das mais antigas basílicas permaneceu inalterada, mas, apesar das alterações e renovações feitas no transcurso dos 1.500 anos desde essa época, ainda podemos formar uma idéia do aspecto geral dessas construções (fig. 86).

A questão de como decorar essas basílicas foi muito mais difícil e séria, porque a questão da imagem e seu uso na religião surgiu de novo e causou disputas muito violentas. Num ponto quase todos os primeiros cristãos concordavam: não devia haver estátuas na Casa do Senhor. As estátuas pareciam-se demais com aquelas imagens esculpidas de ídolos pagãos que a Bíblia condenava. Colocar uma figura de Deus ou de um de Seus santos no altar parecia inteiramente fora de questão. Pois como os míseros pagãos que tinham se convertido recentemente à nova fé apreenderiam a diferença entre suas antigas crenças e a nova mensagem, se vissem tais

estátuas nas igrejas? Poderiam facilmente pensar que uma estátua "representa" realmente Deus, tal como pensavam antes que uma estátua de Fídias representa Zeus. Assim, eram capazes de achar até mais difícil compreender a mensagem do Deus Todo-Poderoso, Invisível e Uno, a cuja semelhança tinham sido feitos. Mas, embora todos os cristãos devotos pusessem objeções às grandes estátuas copiadas da vida real, suas idéias sobre pinturas diferiam bastante. Alguns as consideravam úteis porque ajudavam a congregação a recordar os ensinamentos que haviam recebido e mantinham viva a memória desses episódios sagrados. Esse ponto de vista foi principalmente adotado na parte latina, ocidental, do Império Romano. O Papa Gregório, o Grande, que viveu no final do século VI D.C., seguiu essa orientação. Lembrou àqueles que eram contra todas as pinturas que muitos membros da Igreja não podiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram tão úteis quanto os desenhos de um livro ilustrado para crianças. Disse ele: "A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz para os que sabem ler".

Foi de uma importância imensa para a história da arte que uma tão grande autoridade tenha acudido em favor da pintura. Sua sentença seria repetidamente citada sempre que as pessoas atacavam o uso de imagens nas igrejas. Mas é claro que o tipo de arte que foi assim admitido era de uma espécie algo restrita. Para que o propósito expresso por Gregório I fosse servido, a história tinha que ser contada da maneira mais clara e simples possível, e tudo o que pudesse desviar a atenção dessa finalidade principal e sagrada deveria ser omitido. No começo, os artistas ainda usaram os métodos narrativos que tinham sido desenvolvidos pela arte romana, mas, gradualmente, passaram a concentrar-se cada vez mais no que era estritamente essencial. A fig. 87 mostra-nos uma obra em que esses princípios foram aplicados com a maior consistência. Provém de uma basílica de Ravena, então, por volta de 500 d.C, um grande porto de mar e a capital da costa leste da Itália. Ilustra a história do Evangelho em que o Cristo alimentou cinco mil pessoas com cinco pães e cinco peixes. Um artista helenístico teria aproveitado a oportunidade para retratar uma grande multidão numa cena alegre e espetacular. Mas o mestre dos novos tempos escolheu um método muito diferente. Sua obra não é uma pintura feita de ágeis pinceladas; é um mosaico, laboriosamente reunido, de cubos de pedra ou vidro que produzem profundidade, cores cheias, e conferem ao interior da igreja, coberto de tais mosaicos, um aspecto de solene esplendor. O modo como a história é contada mostra ao espectador que algo de milagroso e sagrado está acontecendo. O fundo é composto de fragmentos de vidro dourado e, sobre esse fundo de ouro, nenhuma cena natural ou realista é representada. A figura imóvel e serena do Cristo ocupa o centro do quadro. Não é o nosso conhecido Cristo barbudo, mas o jovem claro e de longa cabeleira que viveu na imaginação dos primeiros cristãos. Tem um manto púrpura e estende seus braços num gesto de bênção para ambos os lados, onde se encontram dois apóstolos que Lhe oferecem os pães e os peixes a fim de que o milagre se consume. Carregam o alimento com as mãos cobertas, como os súditos que rendem tributo a seus senhores costumavam fazer nessa época. De fato, a cena parece uma cerimônia solene. Vemos que o artista atribuiu uma profunda significação ao que representou. Para ele, o que acontecera algumas centenas de anos antes na Palestina não era apenas um estranho milagre. Era o símbolo e o testemunho do poder inabalável do Cristo, consubstanciados na Igreja. Isso explica, ou ajuda a explicar, o modo como Cristo olha fixamente para o espectador: é a ele que o Cristo alimentará.

Ã primeira vista, essa pintura parece rígida e fria. Nada tem da mestria de movimento e expressão que era o orgulho da arte grega e que persistiu até à era romana. A maneira como as figuras estão plantadas em rigorosa vista frontal pode até lembrar-nos certos desenhos infantis. No entanto, o artista devia estar muito familiarizado com a arte grega. Sabia perfeitamente como enrolar um manto em torno do corpo, de modo que as principais articulações permanecessem visíveis através das pregas. Sabia como misturar pedras de diferentes tons em seu mosaico para transmitir as cores de carne ou de rochas. Marcou as sombras no chão e não teve dificuldade alguma em representar o escorço. Se o quadro nos parece algo primitivo, deve ser porque o artista quis deliberadamente que ele fosse simples. As idéias egípcias sobre a importância da clareza na representação de todos os objetos tinham retornado com grande força, por causa da ênfase que a Igreja dava à clareza. Mas as formas que os artistas usaram nessa nova tentativa não eram as formas simples de arte primitiva, mas as formas desenvolvidas da pintura grega. Assim, a arte cristã da Idade Média tornou-se uma curiosa mistura de métodos primitivos e sofisticados. O poder de observação da natureza, a cujo despertar assistimos na Grécia, por volta de 500 a.C, voltou a adormecer por volta de 500 d.C. Os artistas deixaram de cotejar suas fórmulas com a realidade. Não mais se dispunham a fazer descobertas sobre o modo de representar o corpo ou de criar a ilusão de profundidade. Mas as descobertas que tinham sido feitas nunca se perderam. A arte greco-romana forneceu um



87. O Milagre dos Pães e dos Peixes. *Mosaico da Basílica de Santo Apolinário, o Novo, Ravena, cerca de 520 d.C.*

imenso repertório de figuras em pé, sentadas, curvadas ou caindo. Todos esses tipos poderiam ser comprovadamente úteis para contar uma história e assim é que foram assiduamente copiadas e adaptadas sempre a novos contextos. Mas a finalidade de seu uso era agora tão radicalmente diversa que não nos pode surpreender o fato de, superficialmente, as pinturas revelarem pouco de sua origem clássica.

Essa questão da finalidade apropriada da arte em igrejas provou ser de imensa importância para toda a história da Europa. Pois constituiu uma das principais questões que levaram as regiões orientais, de fala grega, do Império Romano, cuja capital era Bizâncio ou Constantinopla, a recusarem a chefia do Papa latino. Uma parte era contra todas as imagens de natureza religiosa. Eram os chamados iconoclastas, ou "destruidores de imagens". Em 745, levaram a melhor e toda a arte religiosa foi proibida na Igreja orienta). Mas seus adversários estavam ainda menos de acordo com as idéias do Papa Gregório. Para eles, as imagens não eram apenas úteis — eram sagradas. Os argumentos com que procuraram justificar esse ponto de vista eram tão sutis quanto os usados pela outra parte: "Se Deus, em sua misericórdia, pôde decidir revelar-Se aos olhos dos mortais na natureza humana do Cristo", argumentavam eles, "por que não estaria Ele também disposto a manifestar-se em imagens visíveis? Não adoramos essas imagens em si mesmas, como fizeram os pagãos. Adoramos Deus e os Santos através de suas imagens e para além delas." Seja o que for que pensamos sobre a lógica dessa tese. a sua importância para a história da arte foi tremenda. Pois quando esse partido retornou ao poder, após um século de repressão, as pinturas numa igreja não mais puderam ser encaradas como meras ilustrações para uso daqueles que não sabiam ler. Eram vistas como reflexos misteriosos do mundo sobrenatural. Portanto, a Igreja oriental não pôde continuar permitindo ao artista que seguisse a sua fantasia na criação dessas obras. Por certo, não era qualquer bela pintura de uma mãe com seu filho pequeno que poderia ser aceita como verdadeira imagem sacra ou "ícone" da Mãe de Deus, mas apenas aqueles tipos consagrados por uma tradição de séculos.

Assim, os bizantinos passaram a insistir quase tão rigorosamente quanto os egípcios na observância das tradições. Mas essa questão tinha dois aspectos diametralmente opostos. Ao exigir dos artistas que pintavam imagens sagradas que respeitassem estritamente os modelos antigos, a Igreja Bizantina ajudou a preservar as idéias e realizações da arte grega nos tipos usados para roupagens, faces ou gestos. Se observarmos um retábulo bizantino da Santa Virgem, como o da fig. 88, talvez nos pareça muito distante das realizações da arte grega. No entanto, o modo como as pregas do manto se desdobram em torno do corpo e irradiam em redor dos cotovelos e joelhos, o método de modelar a face e as mãos acentuando as sombras, e mesmo a amplidão circular do próprio trono da Virgem, teriam sido impossíveis sem as conquistas da pintura grega e helenística. Apesar de uma certa rigidez, a arte bizantina manteve-se, portanto, mais próxima da natureza do que a arte do Ocidente em períodos subseqüentes. Por outro lado, a ênfase sobre a tradição e a necessidade de respeitar certos modos permitidos de representar o Cristo ou a Virgem tornaram difícil aos artistas bizantinos desenvolverem seus dotes pessoais. Mas esse conservantismo desenvolveu-se apenas gradualmente e é um erro imaginar que os artistas do período não tinham qualquer amplitude criativa. Foram eles, de fato, que transformaram as simples ilustrações da arte cristã primitiva em grandes ciclos de grandes e solenes imagens que dominam o interior das igrejas bizantinas. Se observarmos os mosaicos feitos por esses artistas gregos nos Bálcãs e na Itália, durante a Idade Média, vemos que esse império oriental tinha conseguido, de fato, ressuscitar algo da grandeza e majestade da antiga arte oriental e usá-la para glorificação do Cristo e Seu poder. A fig. 89 dá uma idéia de como essa arte podia ser impressionante. Mostra a abside da igreja de Monreale, na Sicília, que foi decorada por artífices bizantinos pouco antes de 1190. A própria Sicília pertencia à Igreja Ocidental ou Latina, o que explica o fato de entre os Santos dispostos de cada lado da janela encontrarmos uma das mais antigas representações de S. Tomás Becket, as notícias de cujo assassinato, uns vinte anos antes, tinham ressoado por toda a Europa. Mas, pondo de lado a sua seleção de santos, os artistas mantiveram-se próximos de sua tradição bizantina nativa. Os fiéis reunidos na igreja ver-se-iam face a face com a majestosa figura do Cristo, representado como o Senhor do Universo, Sua mão direita erguida no gesto de bênção. Por baixo está a Virgem, entronizada como Imperatriz e ladeada por dois arcanjos e a fila solene de santos.

Imagens como estas, olhando-nos desde o alto de paredes douradas e refulgentes, poderiam ser símbolos tão perfeitos da Verdade Sagrada que nem parecia haver necessidade alguma de nos desviarmos delas. Assim, elas continuaram dominando em todos os países governados pela Igreja Oriental. As imagens sacras ou "ícones" dos russos ainda refletem essas grandes criações dos artistas bizantinos.



88. Nossa Senhora no trono com o Menino. *Provavelmente pintado em Constantinopla, cerca de 1280. Washington, D.C., National Gallery of Art* (*Coleção Mellon*)



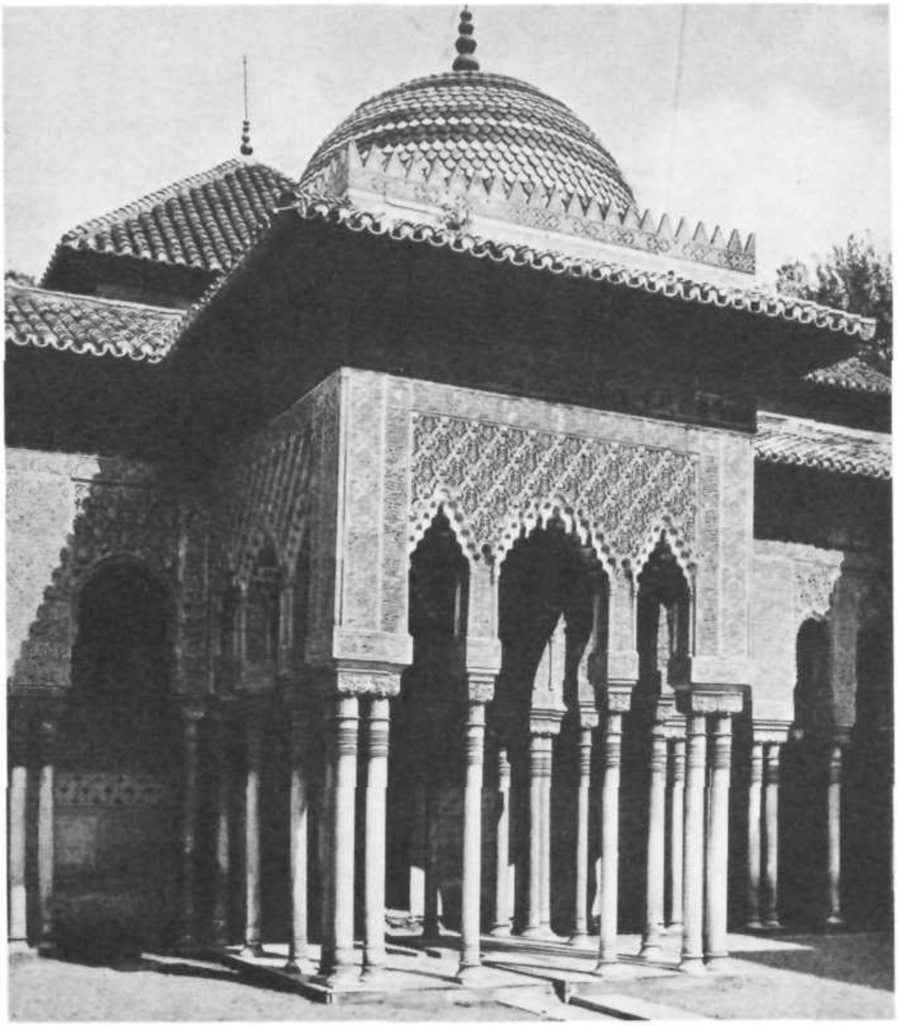
89. Cristo como Soberano do Universo, a Virgem e o Menino, e Santos. *Mosaicos por artistas bizantinos na abside da Catedral de Monreale, Sicília, cerca de 1190.*

90. Iconoclasta bizantino apagando com cal uma imagem de Cristo. *Do Saltério de Chludow, um manuscrito bizantino pintado por volta de 900 d.C. Moscou, Museu Histórico*



7. Olhando para o Oriente

Islã, China: Séculos II a XIII, d.C.



91. Um palácio islâmico: o Pátio dos Leões no Alhambra de Granada (Espanha). *Construído em 1377*

ANTES DE VOLTARMOS ao mundo ocidental e nos ocuparmos da história da arte na Europa, devemos pelo menos dar uma olhada ao que aconteceu em outras partes do mundo durante esses séculos de efervescência. É interessante ver como duas outras grandes religiões reagiram à questão das imagens, que tanto absorveu os espíritos do mundo ocidental. A religião do Oriente Médio, que levou tudo de roldão à sua frente nos séculos VII e VIII da era cristã, a religião dos conquistadores maometanos da Pérsia. Mesopotâmia, Egito, África do Norte e Espanha, era ainda mais rigorosa nessa matéria do que o

Cristianismo jamais fora. A realização de imagens era terminantemente proibida. Mas a arte como tal não pode ser tão facilmente suprimida, e os artífices do Oriente, a quem não era permitido representar seres humanos, deixaram sua imaginação jogar com padrões e formas. Criaram as mais rendilhadas e sutis ornamentações conhecidas como arabescos. £ uma experiência inesquecível caminhar pelos pátios e salões do Alhambra (fig. 91) e admirar a inexaurível variedade desses padrões decorativos. Mesmo fora dos domínios islâmicos, o mundo familiarizou-se com essas invenções através dos tapeies orientais (fig. 95). Em última análise, podemos dever seus padrões sutis e exuberantes esquemas cromáticos a Maomé, que desviou o espírito do artista dos objetos do mundo real para esse mundo onírico de linhas e cores. Seitas subseqüentes entre os maometanos foram menos rigorosas em sua interpretação da proibição de imagens. Permitiram a pintura de figuras e ilustrações, desde que não tivessem relação com a religião. A ilustração de romances, histórias e fábulas, feita na Pérsia a partir do século XIV e mais tarde, também na índia sob os governantes maometanos (mongóis), mostra como os artistas dessas terras tinham aprendido muito com a disciplina que os confinara ao desenho de padrões abstratos. A cena de luar num jardim (fig. 96), inspirada num romance persa do século XV, é um perfeito exemplo dessa maravilhosa habilidade. Lembra um tapete que, de algum modo, tivesse recebido vida num mundo encantado. Existe um pouco de ilusão de realidade, tal como na arte bizantina. Não há escorço nem tentativa alguma de mostrar um jogo de luz e sombra, ou a estrutura do corpo. As figuras e plantas têm um ar de terem sido recortadas de papel colorido e distribuídas pela página para formar um perfeito padrão. Mas, por causa disso, a ilustração ajusta-se ainda melhor ao livro do que seria o caso se o artista tivesse desejado criar a ilusão de uma cena real. Podemos ler essa página quase como lemos um texto. Podemos erguer os olhos do herói, que está de braços, cruza dos no canto direito, para a heroína, que se aproxima dele, e podemos deixar nossa imaginação vaguear pelo jardim encantado, banhado Delo luar, sem que a vista jamais se canse.



92. Uma recepção. *Detalhe de um relevo do túmulo de Wu-liang-ts, na província de Xantum (China), cerca de 150 d.C.*

O impacto da religião sobre a arte foi ainda mais forte na China. Sabemos pouco acerca dos primórdios da arte chinesa, exceto o fato de os chineses terem sido muito eficientes na arte de fundir o bronze desde data remota, e de alguns dos vasos de bronze usados nos templos antigos remontarem ao primeiro milênio antes de Cristo — alguns dizem que ainda antes disso. Os nossos anais da pintura e escultura chinesa, entretanto, não são tão antigos. Nos séculos imediatamente anteriores e posteriores a Cristo, os chineses adotaram costumes fúnebres que eram, em certa medida, uma reminiscência dos egípcios; e, nessas câmaras funerárias, tal como nas egípcias, existem numerosas cenas que refletem a vida e os hábitos desses tempos longínquos (fig. 92). Nessa época, muito do que chamamos tipicamente chinês em arte já se desenvolvera. Os artistas eram menos aficionados das rígidas formas angulares do que os egípcios, e preferiam as curvas sinuosas. Quando um artista chinês tinha que representar um cavalo curveteando, ele parecia concatená-lo a partir de uma série de formas redondas. Podemos observar o mesmo na escultura chinesa, que parece sempre enrolar-se e colear sem que, no entanto, perca sua solidez e firmeza (fig. 93).

Alguns dos grandes mestres da China parecem ter tido uma concepção do valor da arte semelhante à sustentada pelo Papa Gregório, o Grande. Eles concebiam a arte como um meio de recordar ao povo os grandes exemplos de virtude nas eras douradas do passado. Um dos primeiros rolos chineses ilustrados que foram preservados é uma coleção de grandes exemplos de senhoras virtuosas, escritos no espírito de Confúcio. Consta que remontam ao pintor Ku K'ai-chi, que viveu no século IV d.C. A ilustração (fig. 94) mostra um marido acusando injustamente a esposa, e possui toda a dignidade e graça que associamos à arte chinesa. É tão clara em seus gestos e disposição quanto se poderia esperar de uma ilustração que

também pretende expor uma lição de forma transparente. Mostra, além disso, que o artista chinês dominara a difícil arte de representar o movimento. Nada existe de rigidez nessa

93. Leão alado, na estrada para o túmulo do Príncipe Hsiao Hsiu, perto de Nanquim, *construído pouco* depois de 500 d.C.





94. Marido repreendendo a esposa. *Detalhe de um rolo de seda, provavelmente uma velha cópia de um trabalho de* KU KAI-CHI, *que morreu em 406 d.C. Londres, Museu Britânico*

obra chinesa primitiva, porque a predileção por linhas ondulantes insufla uma sensação de movimento em todo o quadro.

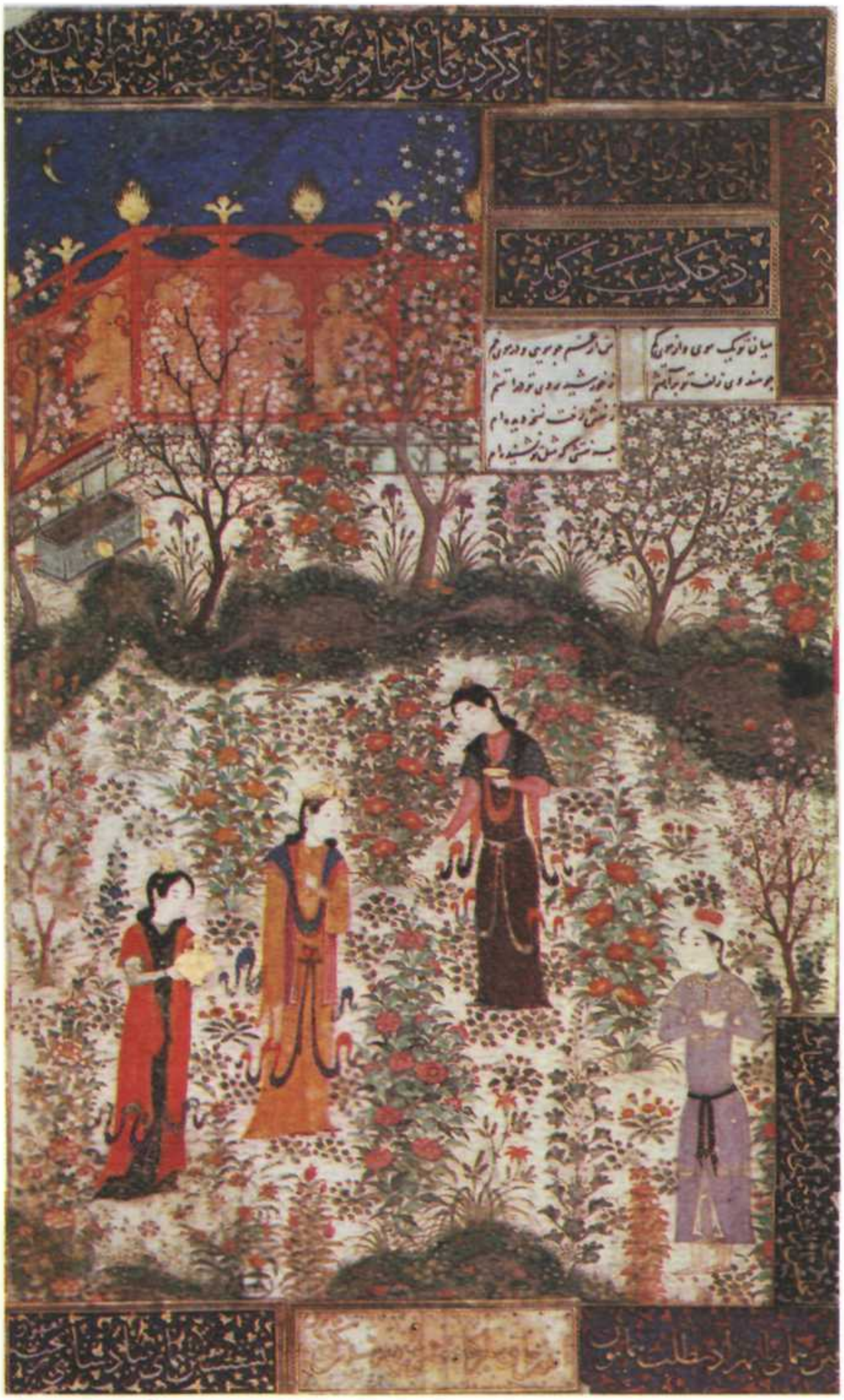
Entretanto, o mais importante impulso à arte chinesa deu-se provavelmente através de ainda outra influência religiosa: a do Budismo. Os monges e ascetas do círculo do Buda eram freqüentemente representados em estátuas de um surpreendente realismo (fig. 97). Uma vez mais, observamos os contornos curvos no formato das orelhas, lábios e faces, mas sem distorcer as formas reais; apenas as fundem num todo. Sentimos que tal trabalho não é fortuito e que tudo se encontra em seu lugar, contribuindo para o efeito global. O velho princípio das máscaras primitivas (fig. 25) presta seu serviço, mesmo numa representação tão convincente de um rosto.

O Budismo influenciou a arte chinesa não só fornecendo aos artistas novas tarefas, mas introduzindo uma abordagem inteiramente nova da pintura, uma reverência pela realização do

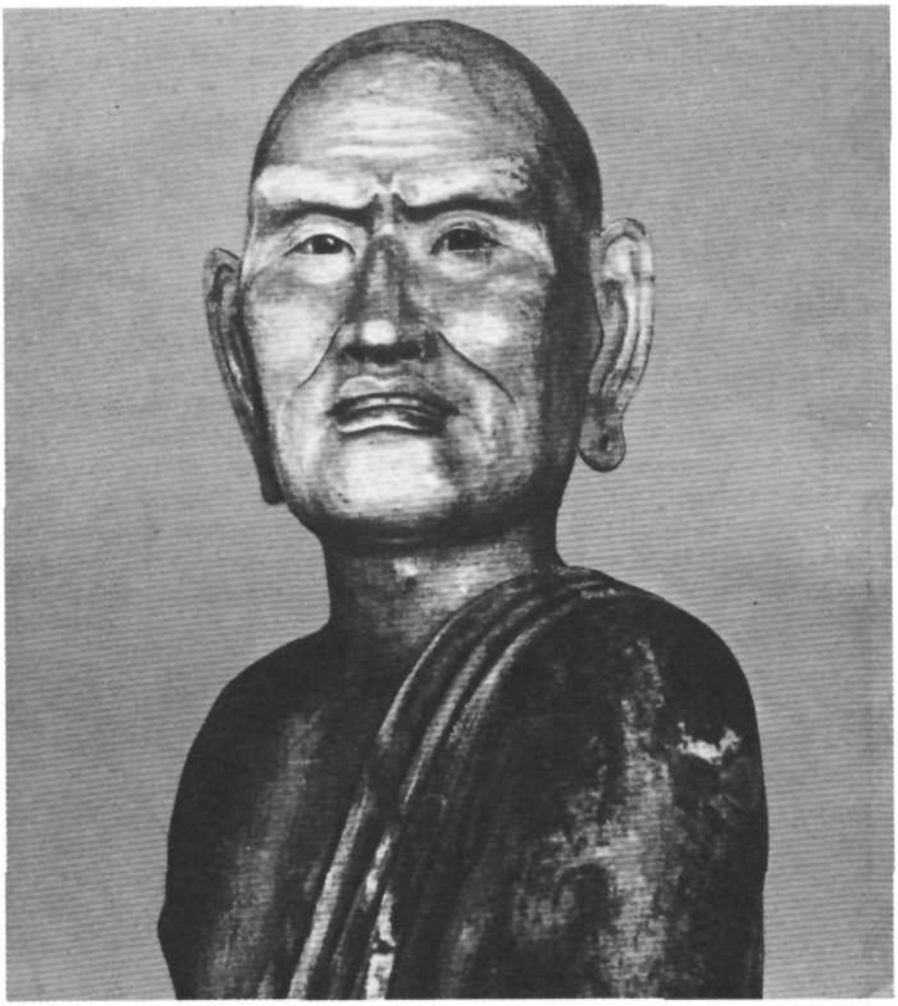
artista como não existiu na Grécia antiga nem existiria na Europa até ao Renascimento. Os chineses foram o primeiro povo que não considerou a criação artística uma tarefa subalterna, mas, pelo contrário, colocou o pintor no mesmo nível do poeta inspirado. As religiões orientais ensinaram que nada era mais importante do que o tipo certo de meditação. Meditar é pensar e ponderar sobre a mesma verdade sagrada durante muitas horas a fio, fixar uma idéia na mente e examiná-la sob todos os ângulos sem permitir que ela se dissipe. É uma espécie de exercício mental para os orientais, a que eles costumavam atribuir grande importância, muito mais do que aos exercícios físicos ou aos esportes. Alguns monges meditavam sobre uma única palavra, revolvendo-a em suas mentes enquanto permaneciam sentados e quietos dias a fio, escutando a quietude que precedia e sucedia à sílaba sagrada. Outros meditavam sobre coisas da natureza, sobre a água, por exemplo, e o que podemos aprender com ela.



95. Tapete persa, feito cerca de 1600. *Londres, Victoria and Albert Museum*



96. O Príncipe Persa Humay encontra a Princesa Chinesa Humayun em seu jardim.
Do manuscrito persa de um romance, feito por volta de 1450.
Paris, Musée des Arts Décoratifs



97. Cabeça de um Lohan, de uma estátua vitrificada encontrada em I-Chu, na China, provavelmente feita em torno do ano 1000 da nossa era.
Anteriormente na Coleção Fuld, em Frankfurt

como é humilde, como se deixa subjugar e, no entanto, é capaz de corroer e desgastar a pedra mais sólida, como é cristalina, fresca e apaziguadora, e insufla vida nos campos sequiosos; ou sobre as montanhas, como são fortes e imponentes, e dominadoras, mas no entanto são boas e acolhedoras, pois consentem que o arvoredo nelas cresça, Foi assim, talvez, que a arte religiosa na China passou a ser empregada para narrar as lendas do Buda e dos mestres chineses, menos para ensinar uma determinada doutrina — como a arte cristã seria empregada na Idade Média — do que como auxiliar na prática da meditação. Os artistas devotos começaram a pintar água e montanhas num espírito de reverência, não a fim de ensinar qualquer lição especifica nem meramente como decoração, mas com o intuito de fornecer material para meditação profunda. Seus quadros em rolos de seda eram guardados em recipientes preciosos e somente eram desenrolados em momentos de grande tranqüilidade, para serem contemplados e meditados da mesma forma que se poderia abrir um livro de poesia e reler um belo verso. Essa é a finalidade subjacente nas maiores pinturas chinesas de paisagens dos séculos XII e XIII. Não nos é fácil recaptar esse estado de espírito, porque somos



98. MA YÜAN:
Paisagem ao luar.
Pintura em seda,
cerca de 1200.
Coleção do
Governo Chinês

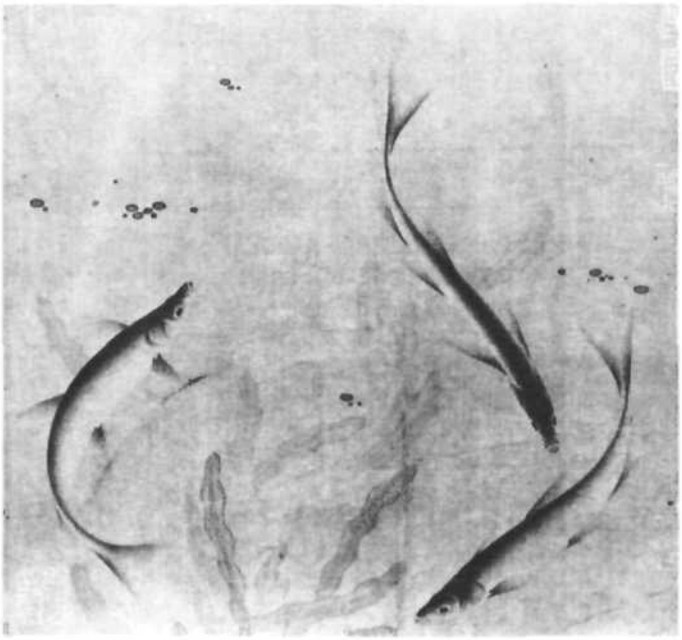


99. KAO K'O-KUNG: Paisagem depois da chuva. *1250-1300. Coleção do Governo Chinês*

ocidentais inquietos com pouca paciência e escasso conhecimento da técnica de meditação — não mais. suponho, do que os antigos chineses tinham da técnica de exercício físico. Mas, se olharmos demorada e cuidadosamente uma pintura como a da fig. 98, talvez comecemos a sentir algo do espírito em que ela foi pintada e do alto propósito a que iria servir. Não devemos esperar, é claro, quaisquer retratos de paisagens reais, postais ilustrados de belos panoramas. Os artistas chineses não iam para o campo sentar-se diante de algum motivo e esboçá-lo. Aprenderam inclusive a sua arte por um estranho método de meditação e concentração em que adquiriam primeiro a habilidade em "como pintar pinheiros", "como pintar pedras", "como pintar nuvens", estudando as obras de mestres famosos e não a própria natureza. Somente quando já tinham adquirido essa habilidade é que começavam a viajar e contemplar as belezas naturais a fim de cantarem os estados de espírito das paisagens. Quando regressavam a casa, tentavam então recaptar esses estados de espírito, reunindo suas imagens de pinheiros, rochedos e nuvens de um modo semelhante ao de um poeta alinhando uma série de imagens que lhe tivessem acudido ao espírito durante um passeio. A ambição desses mestres chineses era adquirirem tal facilidade no manuseio do pincel e da tinta que pudessem materializar sua visão enquanto a inspiração ainda estava fresca. Com freqüência, escreviam alguns versos e pintavam um quadro no mesmo rolo de seda. Os chineses, portanto, consideram uma infantilidade procurar detalhes em pinturas e depois compará-los com o mundo real. Querem que descortinemos nessas pinturas os traços visíveis do entusiasmo do artista. Talvez não nos seja fácil apreciar as mais audaciosas dessas obras, como a da fig. 99, que consiste apenas em algumas formas indefinidas de picos de montanhas emergindo das nuvens. Mas, se tentarmos nos colocar no lugar do pintor, experimentando algo da reverência e do temor que ele deve ter sentido diante desses picos majestosos, poderemos ao menos fazer uma idéia do que para os chineses constituem os valores supremos em arte. Para nós, é mais fácil admirar a mesma habilidade e concentração em temas que nos são mais familiares. A pintura de três peixes num tanque (fig. 100) dá uma idéia da paciente observação que deve ter contribuído para o estudo desse tema simples pelo artista, assim como da facilidade e mestria com que o dominou, quando foi chegado o momento de o pintar. Observemos uma vez mais até que ponto os artistas chineses

gostavam de curvas graciosas e eram capazes de explorar seus efeitos para sugerir movimento. As formas não parecem compor qualquer padrão simétrico. Não estão distribuídas regularmente, como nas miniaturas persas. Todavia, sentimos que o artista as equilibrou com imensa segurança. Podemos ficar olhando demoradamente tal pintura sem que nos invada o tédio. É uma experiência que merece ser tentada.

Existe algo de maravilhoso nesse recato da arte chinesa, em sua deliberada limitação a um punhado de temas simples da natureza. Mas seria quase



100. Peixes. *Folha de um álbum. Provavelmente pintada por* LIU TS'AI *entre 1300 e 1400. Filadélfia, Museum of Art*

desnecessário acrescentar que esse enfoque da pintura também tinha seus perigos. Com o decorrer do tempo, quase todos os tipos de pinceladas com que uma haste de bambu ou um rochedo de superfície rugosa podia ser pintado foram estabelecidos e rotulados pela tradição, e tão grande era a admiração pelas obras do passado que os artistas cada vez menos se atreviam a confiar em sua própria inspiração. Os padrões de pintura mantiveram-se muito altos nos séculos subseqüentes, tanto na China como no Japão (que adotara as concepções chinesas), mas a arte tornou-se cada vez mais um jogo elaborado e gracioso que perdeu muito de seu interesse, na medida em que a maior parte de seus lances já eram conhecidos de antemão. Somente após um novo contato com as realizações da arte ocidental, no século XVIII, é que os artistas japoneses se atreveram a aplicar métodos orientais a novos temas. Veremos até que ponto esses novos experimentos também se tornaram fecundos para o Ocidente, quando travou conhecimento com eles pela primeira vez.



101. Um rapaz japonês pintando um ramo de bambu. *Xilogravura colorida por* HIDENOBU, *provavelmente do início do século XIX*

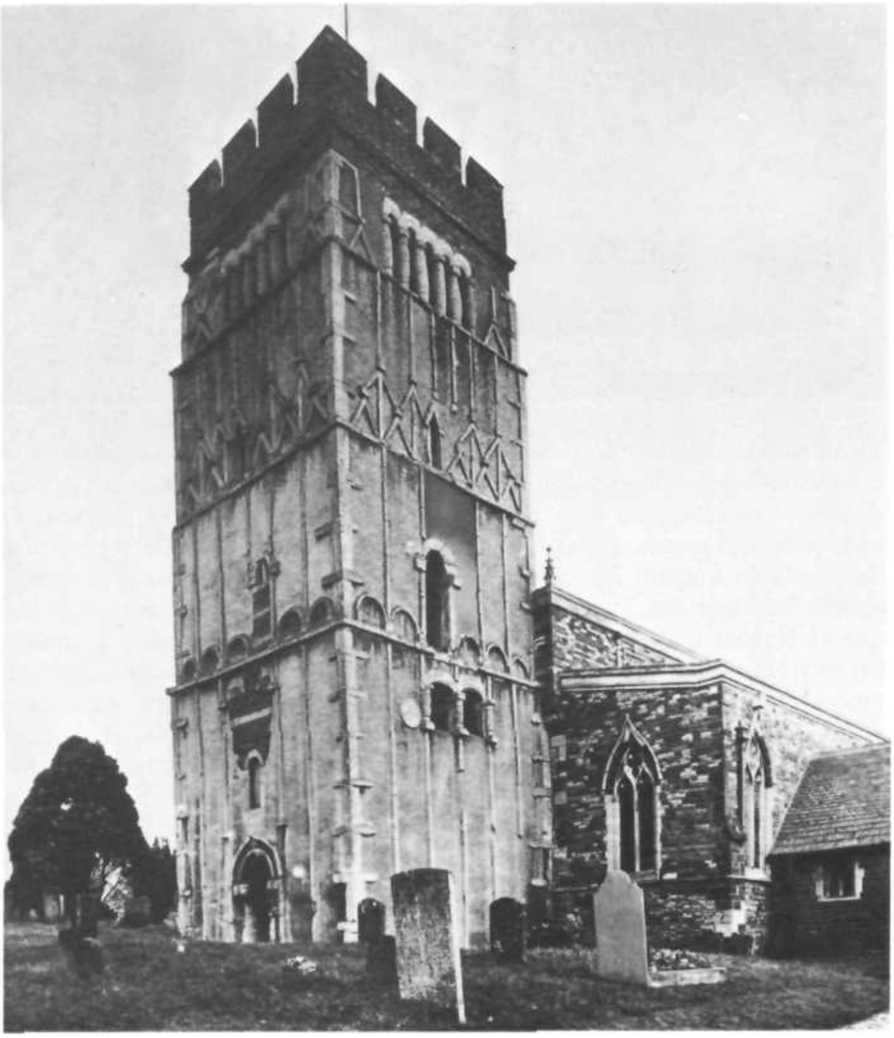
8. A Arte Ocidental em Fase de Assimilação

Europa, Séculos VI a XI



102. Um "navio longo" do tipo *Viking*, com cabeças de dragões, como os usados pelos normandos na invasão da Inglaterra. *Da Tapeçaria de Bayeux, feita por volta de 1080. Bayeux, Biblioteca*

TRATAMOS da história da arte ocidental até ao período de Constantino e aos séculos em que ela se adaptou ao preceito do Papa Gregório, o Grande, de que as imagens são úteis para ensinar aos leigos a palavra sagrada. O período que se seguiu a essa era cristã primitiva, o período que sobreveio à derrocada do Império Romano, é geralmente conhecido pelo nada lisonjeiro epíteto de Idade das Trevas. Foi assim chamado para significar, em parte, que as pessoas que viveram durante esses séculos de migrações, guerras e sublevações, estavam mergulhadas em escuridão e tinham poucos conhecimentos para guiá-las, mas também para assinalar que pouco sabemos a respeito desses séculos confusos e desconcertantes que se seguiram ao declínio do mundo antigo e precederam o surgimento dos países europeus na configuração geográfica em que mais ou menos os conhecemos hoje. Não existem, é claro, limites fixados para o período, mas, para os nossos propósitos, poderemos dizer que durou quase quinhentos anos — aproximadamente de 500 a 1000 d.C. Quinhentos anos é um longo período em que muita coisa pode mudar e muita coisa, de fato, mudou. Mas o que mais nos interessa é que todos esses anos não viram o surgimento de qualquer estilo claro e uniforme, e sim o conflito de um grande número de estilos diferentes que só começaram a se fundir já em fins desse período. Para os que conhecem algo da história da Idade das Trevas, isso dificilmente surpreenderá. Não foi apenas um período tenebroso; foi também desigual e variegado, com tremendas diferenças entre vários povos e classes. Ao longo desses cinco séculos existiram homens e mulheres, sobretudo nos mosteiros e conventos, que amavam o saber e a arte, e tinham uma grande admiração por aquelas obras di) mundo antigo que haviam sido preservada em bibliotecas e depósitos. Por vezes, esses monges cultos e educados ocupavam posições de poder e influência nas cortes dos poderosos, e tentavam ressuscitar as artes que tanto admiravam. Mas, com freqüência, seu trabalho era reduzido a zero por causa de novas guerras e invasões por incursores vindos do norte, cujas opiniões **acerca** da arte eram, de fato, muito diferentes. As várias tribos teutônicas, os godos, vândalos, saxões, suevos e *Vikings*, que assolavam a Europa, destruindo e pilhando, eram considerados bárbaros por aqueles que apreciavam as realizações gregas e romanas na literatura e na arte. Numa acepção, essas tribos eram certamente bárbaras, mas isso não significa necessariamente que não possuíssem um sentimento do belo nem uma arte própria. Tinham



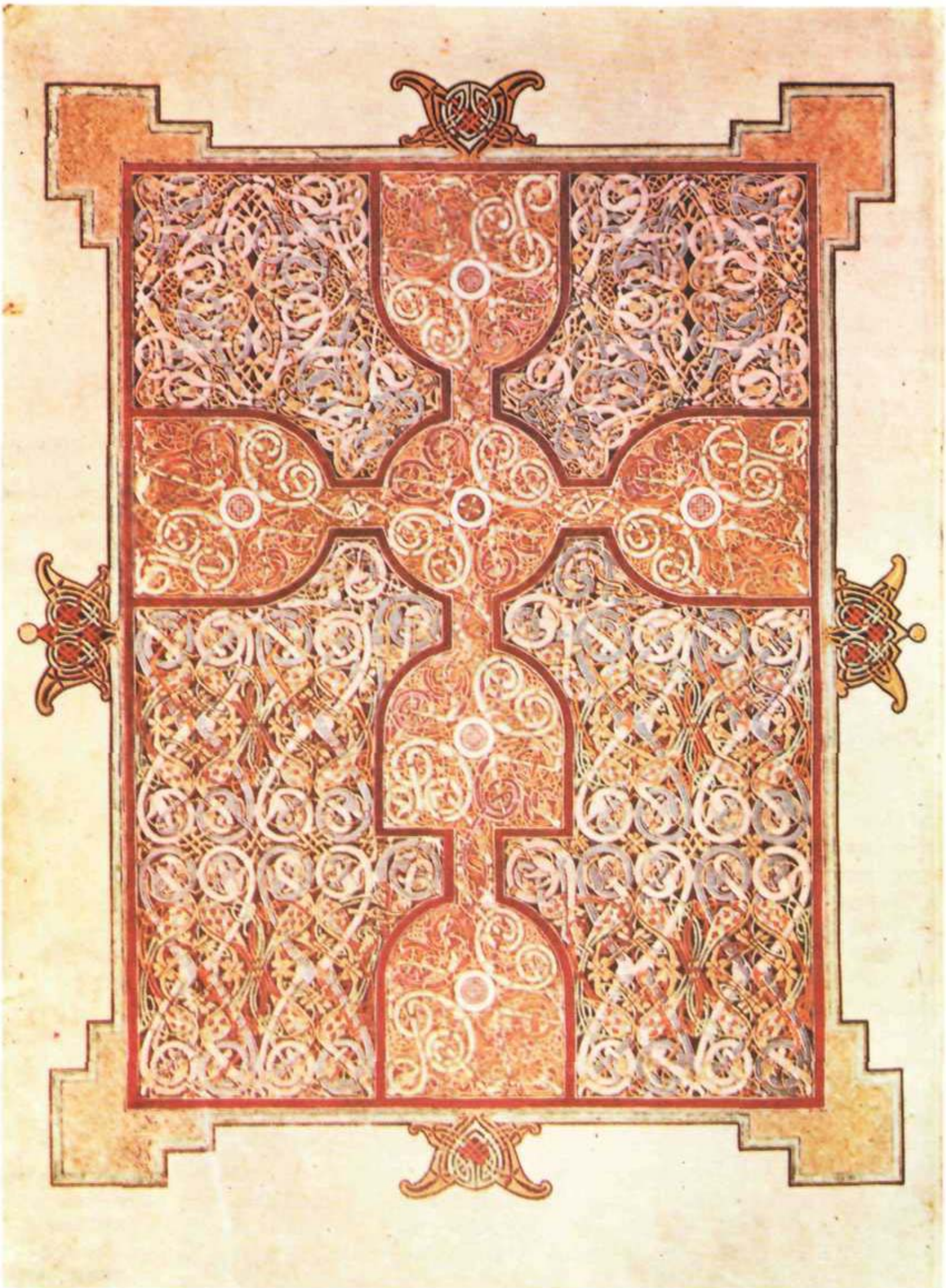
103. Uma torre saxônia imitando uma estrutura de madeira: a igreja de Earls Barton, Condado de Northampton. *Construída cerca de 1000*



104. Uma cabeça de dragão. *Madeira talhada, encontrada em Oseberg (Noruega). Cerca de 820. Oslo, Museu da Universidade*

artífices habilidosos e experimentados em trabalhos de metal finamente lavrado, e excelentes entalhadores, comparáveis aos dos maoris da Nova Zelândia (fig. 22. p. 24). Gostavam de complicados padrões que incluíam os corpos contorcidos de dragões, ou aves misteriosamente entrelaçadas. Ignoramos exatamente onde esses padrões se originaram no século **VII** ou o que significavam, mas não é improvável que as idéias dessas tribos leutônicas sobre arte se assemelhassem às idéias das tribos primitivas em toda parte. Há razões para crer que também elas concebessem essas imagens como um meio de realizar práticas de magia e exorcizar espíritos malignos. As figuras esculpidas de dragões provenientes de trenós e navios dos *Vikings* dão uma boa idéia do caráter dessa arte (figs. 102 104). Pode-se perfeitamente imaginar que essas cabeças ameaçadoras de monstros eram algo mais do que inocentes decorações. De fato, sabemos que existiam leis entre os ***Vikings*** noruegueses que impunham ao capitão de um navio retirar essas carrancas antes de entrar em seu porto de origem, "para não assustar os espíritos da terra".

Os monges e missionários da Irlanda céltica e da Inglaterra saxônia tentaram aplicar as tradições desses artífices nórdicos às tarefas da arte cristã. Construíram igrejas e campanários em pedra imitando as estruturas de madeira usadas por artífices locais (fig. 103), mas os monumentos mais surpreendentes ao êxito deles são alguns dos manuscritos feitos na Inglaterra e Irlanda durante os séculos VII e VIII. A fig. 105 é uma página do famoso Evangelho de Lindisfarne, feito em Nortúmbria pouco antes de 700 d.C. Mostra a Cruz composta de um rendilhado incrivelmente rico de dragões ou serpentes entrelaçados, contra um fundo de um padrão ainda mais complexo.



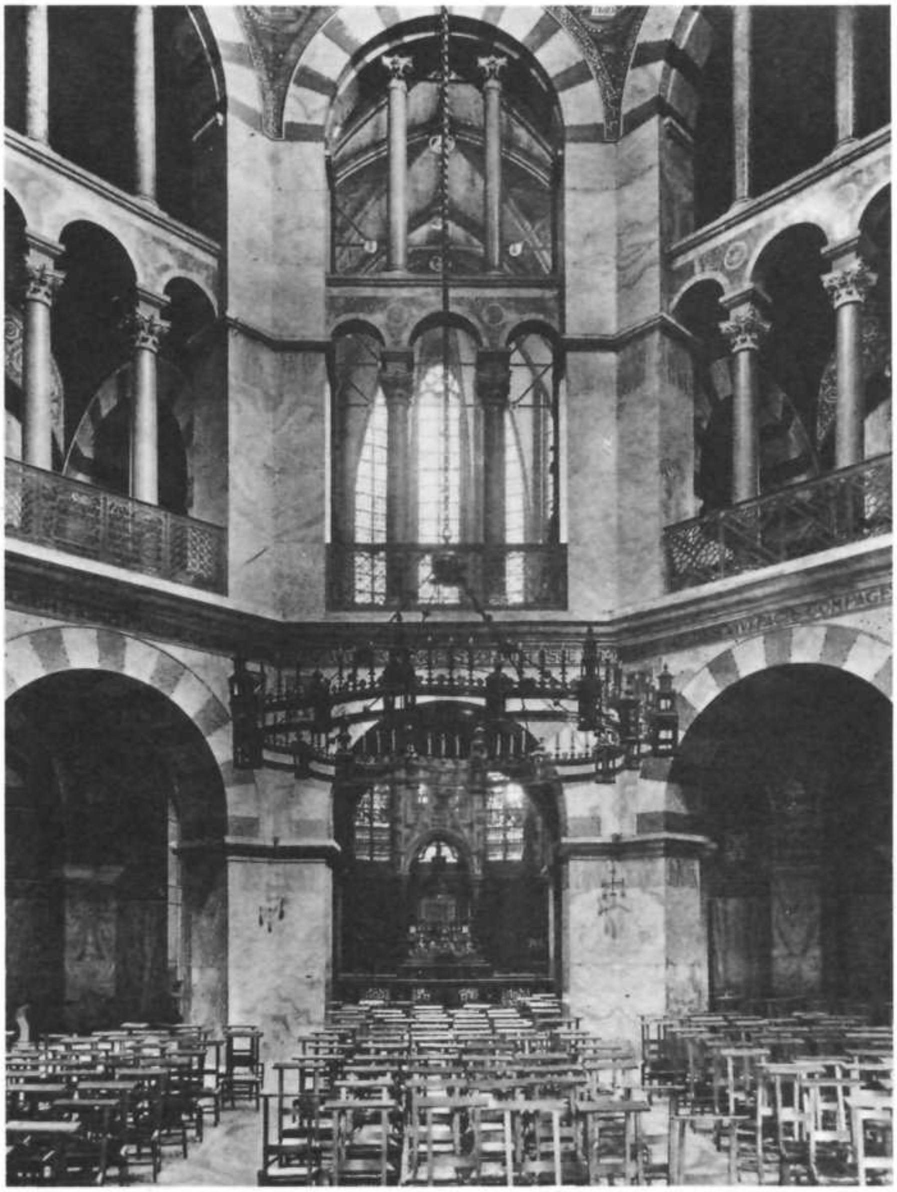
105. Página do Evangelho de Lindisfarne, provavelmente pintado pouco antes de 700.
Londres, Museu Britânico

É excitante procurarmos abrir caminho através desse espantoso labirinto de formas sinuosas e acompanhar as espirais desses corpos inextricavelmente entretecidos. É ainda mais espantoso constatar que o resultado não é confusão e que os vários padrões se correspondem rigorosa e mutuamente para formar uma complexa harmonia de desenho e cor. É difícil imaginar como pôde alguém ter pensado em tal trama e tido a paciência e perseverança para levá-la a termo. Prova, se fosse necessária uma prova, que os artistas que adotaram essa tradição nativa não careciam por certo de habilidade nem de técnica.

É ainda mais surpreendente observar o modo como às figuras humanas foram representadas por esses artistas nos manuscritos iluminados da Inglaterra e Irlanda. Não parecem verdadeiras figuras humanas, mas estranhos padrões compostos de formas humanas (fig. 106). Podemos ver que o artista utilizou algum exemplo que encontrara numa velha Bíblia e o transformou de acordo com seu gosto pessoal. Mudou as dobras da vestimenta para algo como faixas entrançadas, as madeixas de cabelo e até as orelhas para rolos, e a face toda converteu-se numa máscara rígida. Essas figuras de evangelistas e santos parecem quase tão hirtas e exóticas quanto os ídolos primitivos. Mostram que os artistas que se haviam criado na tradição de sua arte nativa tiveram dificuldade em adaptar-se às novas exigências dos livros cristãos. Entretanto, seria um erro considerar tais ilustrações meramente rudimentares. O treinamento de mão e olho que o artista recebera, e que o capacitara a realizar um belo padrão na página, ajudara-o a trazer um novo elemento para a arte ocidental. Sem essa influência, a arte ocidental ter-se-ia possivelmente desenvolvido numa direção semelhante à da arte de Bizâncio. Graças



106. S. Lucas. *De um Evangelho manuscrito, pintado por volta de 750. St. Gallen, Stiftsbibliothek*



107. Interior da igreja do mosteiro de Aix-la-Chapelle, consagrada em 805

ao choque de duas tradições, a clássica e a dos artistas nativos, algo inteiramente novo começou a crescer na Europa Ocidental.

Na verdade, o conhecimento das realizações anteriores da arte clássica não se perdera inteiramente, de forma alguma. Na corte de Carlos Magno, que se considerava o sucessor dos imperadores romanos, a tradição artesanal romana foi pressurosamente revivida. A igreja que Carlos Magno mandara construir por volta de 800 d.C. em sua residência de Aix-la-Chapelle (fig. 107) é uma cópia bastante próxima de uma famosa igreja que fora construída em Ravena trezentos anos antes.

Vimos antes que a nossa noção moderna de que um artista deve ser "original" não era absolutamente compartilhada pela maioria das pessoas do passado. Um mestre egípcio, chinês ou bizantino ficaria imensamente perplexo se lhe exigissem tal coisa. Tampouco um artista medieval da Europa Ocidental teria entendido por que haveria de inventar novos métodos de planejar uma igreja, de desenhar um cálice ou de representar a História Sagrada, quando os antigos métodos serviam tão bem a esses fins. O piedoso devoto que queria dedicar um novo sacrário para uma relíquia de seu santo padroeiro não só tentava obter o mais precioso material que estivesse ao seu alcance, mas desejaria também dotar o mestre com um antigo e venerável exemplo de como a lenda do santo devia ser corretamente representada. Nem o artista se sentia embaraçado por esse tipo de encomenda. Ainda lhe restava campo suficiente para mostrar se era um mestre ou um charlatão.

Talvez possamos entender melhor essa atitude se pensarmos em nosso próprio enfoque da música. Se pedirmos a um músico para tocar num casamento, não esperamos que ele componha algo novo para a ocasião, assim como o mecenas medieval não esperava uma nova invenção quando encomendava uma pintura sobre a Natividade. Indicamos o tipo de música que queremos e o tamanho da orquestra ou do coro, se os nossos meios o permitirem. Entretanto, é ainda ao músico que compete apresentar uma execução maravilhosa de uma antiga obra-prima ou fazer desta uma barafunda inaudível. E, assim como dois músicos igualmente grandes podem interpretar a mesma peça de modos muito diferentes, também

dois grandes mestres medievais podiam criar obras de arte muito diferentes sobre o mesmo lema e até a partir do mesmo modelo antigo. Um exemplo tornará isso claro.

A fig. 108 mostra uma página de uma Bíblia produzida na corte de Carlos Magno. Representa a figura de S. Mateus escrevendo o evangelho. Fora costume em livros gregos e romanos ter o retrato do autor representado no frontispício e essa imagem do evangelista escrevendo deve ser uma cópia extraordinariamente fiel desse tipo de retrato. O modo como o santo está envolto em sua toga, à melhor maneira clássica, a forma como sua cabeça está modelada em muitas tonalidades de luz e cor, convence-nos de que o artista medieval se empenhou de corpo e alma para dar uma versão acurada e meritória de um modelo venerado.

O pintor de outro manuscrito do século IX (fig. 109) tinha provavelmente diante dos olhos o mesmo exemplo — ou um muito semelhante — dos primeiros tempos cristãos. Podemos comparar as mãos, a mão esquerda segurando um tinteiro de chifre e pousada na estante, a mão direita empunhando a pena; podemos comparar os pés e até as vestes em torno dos joelhos. Mas ao passo que o artista da fig. 108 fizera todo o possível para copiar o original com um máximo de fidelidade, o artista da fig. 109 deve ter almejado uma interpretação diferente. Talvez não quisesse representar o evangelista como qualquer dos antigos homens de saber, sereno e meditativo, tranqüilamente sentado em seu gabinete. Para ele. S. Mateus era um homem inspirado, passando a escrito o Verbo de Deus. O que ele queria retratar era um evento imensamente importante e imensamente excitante na história da humanidade, e conseguiu, sem dúvida, transmitir algo de seu próprio sentimento de reverência e excitação a essa figura de um homem escrevendo. Não foi mera inépcia ou ignorância que o fez desenhar o santo com grandes olhos esbugalhados e mãos enormes. Ele quis dar-lhe essa expressão de tensa concentração. O próprio tratamento da túnica e do fundo dá a impressão de ter sido feito num estado de intensa excitação. Creio que essa impressão se deve, em parte, à evidente satisfação com que o artista aproveitava todas as oportunidades para desenhar linhas sinuosas, onduladas, e pregas em zigue-zague. É possível que houvesse algo no original para sugerir esse tratamento, mas o mais provável é que tenha seduzido o artista medieval por lhe recordarem aquelas faixas e linhas entrelaçadas que tinham sido a realização suprema da arte nórdica. Em quadros como esses, vemos o surgimento de um novo estilo medieval que possibilitou à arte fazer algo que nem a antiga arte oriental nem a clássica tinham feito: os egípcios tinham desenhado preponderantemente o que *sabiam* existir, os gregos o que *viam;* na Idade Média, o artista aprendeu a expressar também na sua obra o que *sentia.*

Não se pode fazer jus a qualquer obra de arte medieval sem ter em mente esse propósito. Pois esses artistas não pretendiam criar uma semelhança convincente com a natureza ou realizar belas coisas: queriam comunicar a seus irmãos de fé o conteúdo e a mensagem da História Sagrada. E nisso talvez tenham sido mais bem-sucedidos do que a maioria dos artistas de épocas anteriores ou posteriores. A fig. 110 é reproduzida de um livro dos evangelhos que foi ilustrado (ou, como se diz, "iluminado") na Alemanha mais de um século depois, por volta do ano 1000. Representa o incidente contado no Evangelho de S. João (XIII, 4-9), quando o Cristo, depois da Ultima Ceia, lavou os pés dos discípulos:

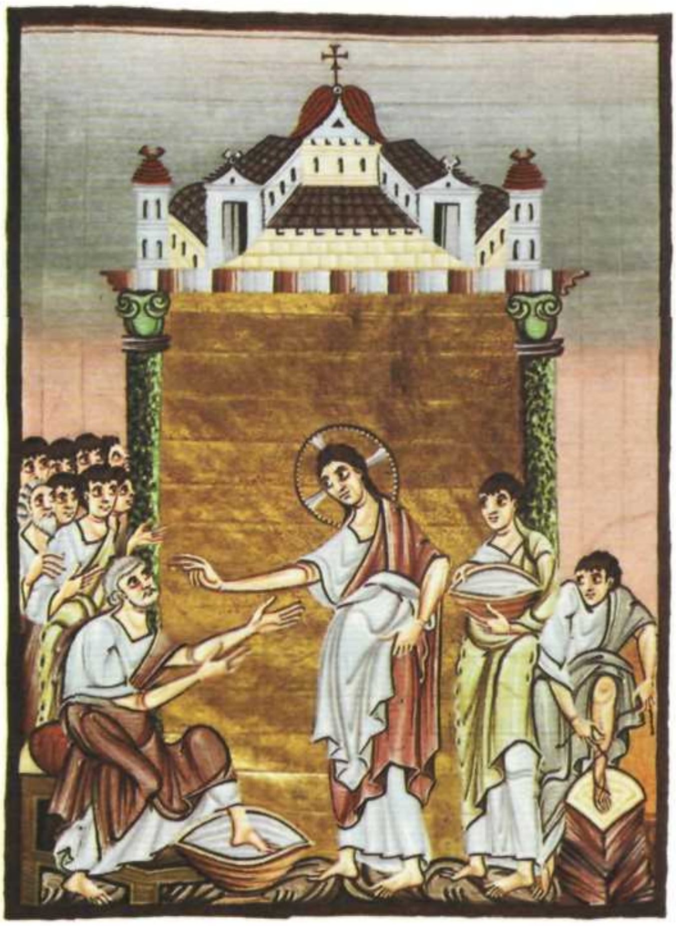
Disse-lhe Pedro: "Nunca me lavarás os pés." Respondeu-lhe Jesus: "Se eu não te lavar, não tens parte comigo." Simão Pedro lhe pediu então: "Senhor, não somente os meus pés, mas também as mãos e a cabeça”.

Somente este diálogo importava ao artista. Não viu razão alguma para representar a sala em que a cena ocorreu; isso poderia meramente ter desviado as atenções do significado interior do evento. Preferiu colocar suas

108. S. Mateus. *De um Evangelho manuscrito, provavelmente pintado em Aix-la-Chapelle, cerca de 800. Viena, Schatzkammer*

109. S. Mateus. *De um Evangelho manuscrito, provavelmente pintado em Reims, cerca de 830. Epernay, Biblioteca Municipal*



110. Cristo lavando os pés dos apóstolos. *Do Livro dos Evangelhos de Oto III, iluminado por volta de 1000. Munique, Staatsbibliothek*

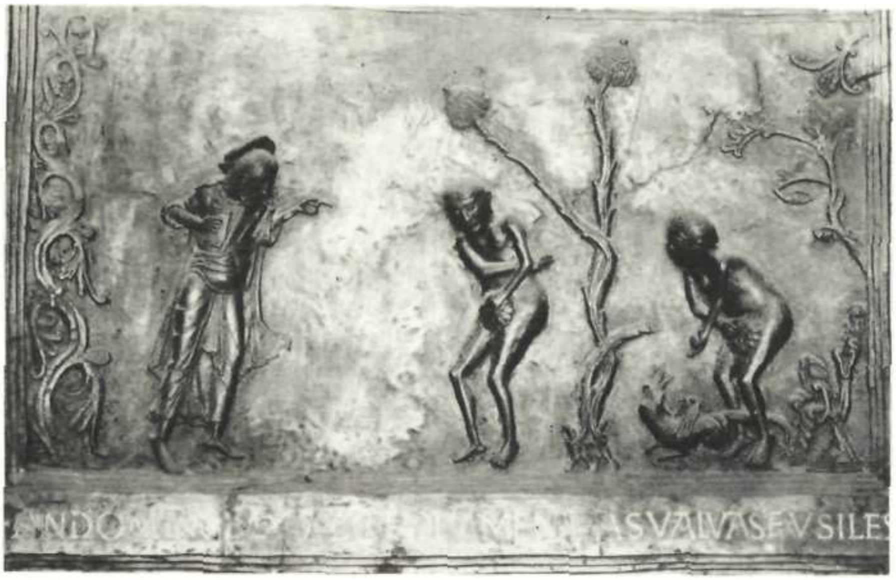
principais figuras diante de um fundo dourado, plano e luminoso, sobre o qual os gestos dos interlocutores se destacam como uma solene inscrição: o movimento implorativo de Pedro, o gesto de sereno ensinamento do Cristo. Um discípulo à direita descalça as sandálias, outro traz uma bacia, os demais amontoam-se por trás de Pedro. Todos os olhos estão rigorosamente voltados para o centro da cena e dão-nos assim a sensação de que alguma coisa de infinita significação está aí acontecendo. Que importa se a bacia não é uniformemente redonda, e se o pintor teve que torcer para cima a perna de S. Pedro, o joelho algo jogado para a frente, a fim de que seu pé se mostre nitidamente fora da água? Ele estava preocupado com a mensagem de humildade divina — e isso ele transmitiu.

É interessante dar uma nova olhada, por instantes, a outra cena representando um lava-pés, o vaso grego pintado no século V a.C. (fig. 56, p. 62). Foi na Grécia que se descobriu a arte de mostrar as "atividades da alma" e, por muito diferente que fosse o modo como o artista medieval interpretava essa finalidade, a Igreja nunca poderia ter usado imagens para seus próprios fins sem essa herança.

Lembremos o ensinamento do Papa Gregório, o Grande, de que '"a pintura pode fazer pelo analfabeto o que a escrita faz pelos que sabem ler" (p. 95). Essa busca de clareza destaca-se não só nas iluminuras, mas também nas obras de escultura, como a almofada de uma porta de bronze que foi encomendada para a igreja alemã de Hildesheim pouco depois do ano 1000 (fig. 111). Mostra o Senhor acercando-se de Adão e Eva após a queda. Uma vez mais, nada existe nesse relevo que não pertença estritamente à história. Mas essa concentração nas coisas que importam faz com que as figuras se destaquem muito mais nitidamente contra o fundo despretensioso —- e quase podemos ler o que seus gestos dizem: Deus aponta para Adão, Adão para Eva, e Eva para a serpente no chão. A transferência sucessiva de culpa e a origem do pecado expressam-se com tamanho vigor e clareza que não tardamos em esquecer que as proporções das figuras talvez não estejam rigorosamente corretas e que os corpos de Adão e Eva não são belos pelos nossos padrões.

Não devemos imaginar, porém, que toda a arte nesse período existiu exclusivamente para servir idéias religiosas. Não apenas igrejas foram construídas na Idade Média, mas castelos também, e os barões e senhores feudais a quem os castelos pertenciam empregavam ocasionalmente artistas. A razão pela qual somos propensos a esquecer essas obras quando falamos da arte do início da Idade Média é simples: os castelos eram freqüentemente destruídos, enquanto que as igrejas eram poupadas. A arte religiosa era, de um modo geral, tratada com maior respeito, e cuidada com mais zelo do que meras decorações de aposentos privados. Quando estas se tornavam antiquadas, eram removidas ou jogadas fora — tal como acontece hoje em dia. Mas, felizmente, um grande exemplo deste último tipo de arte chegou até nós — e isso porque foi preservado numa igreja. É a famosa Tapeçaria de Bayeux, a qual ilustra a história da

Conquista Normanda. Ignoramos exatamente quando essa tapeçaria foi fabricada, mas a maior parte dos estudiosos concorda em que isso aconteceu no âmbito da memória viva das cenas que ilustra — talvez por volta de 1080. A tapeçaria é uma crônica pictórica do gênero que conhecemos da antiga arte oriental e romana (a coluna de



111. Adão e Eva depois da Queda. *Das portas de bronze da Catedral de Hildesheim, concluída em 1015*


VBI HAROLD: SACRAMENTVM: FECIT:
VVILLELMO DVCI:
HIC HAROLD: DVX:


REVERSVS: EST
ADAN

112-113. O Rei Haroldo presta vassalagem ao Duque Guilherme da Normandia, após o que regressa à Inglaterra. *Da Tapeçaria de Bayeux, feita por volta de 1080. Bayeux, Biblioteca*

Trajano, por exemplo; ver fig. 78, p. 86) — a história de uma campanha e de uma vitória. Conta a sua história com maravilhosa vivacidade. Na fig. 112 vemos, conforme reza a inscrição, como Haroldo presta juramento a Guilherme e, na fig. 113, como regressa à Inglaterra,* Nada poderia ser mais claro do que o modo como a história é contada: vemos Guilherme em seu trono observando Haroldo no momento em que este coloca a mão sobre as relíquias sagradas para jurar vassalagem; foi esse juramento que serviu a Guilherme de pretexto para suas pretensões ao trono inglês. Gosto particular-

• Haroldo II(1022-1066) foi o rei dos anglo-saxões que prestou esse juramento de fidelidade a Guilherme, o Conquistador(1027.1087|, e que por este seria vencido e morto na batalha de Hastings (N. do T.)

mente do homem no balcão, na cena seguinte, com uma das mãos sobre os olhos para espiar o barco de Haroldo. em sua chegada do mar largo. É verdade que seus braços e dedos têm um aspecto algo singular e que todas as figuras da história são estranhos homúnculos que não foram desenhados com a segurança dos cronistas assírios ou romanos. Quando o artista medieval desse período não tinha modelo para copiar, desenhava um pouco como uma criança. É fácil sorrir dele, mas é muitíssimo mais difícil fazer o que ele fez. Conta-nos a epopéia com imensa economia de meios e enorme concentração no que lhe parecia ser importante, e o resultado final permanece mais memorável do que as descrições realistas dos nossos correspondentes de guerra e cinegrafistas.



114. Um monge (Frei Rufillus) escrevendo a letra R (sua mesa com tintas e seu canivete a seu lado). *De um manuscrito do início do século XIII. Sigmaringen, Biblioteca*

9. A Igreja Militante

O Século XII



115. Uma igreja românica: remanescentes da igreja beneditina de Murbach, Alsácia. *Construída cerca de 1160*

AS DATAS SÃO CABIDES indispensáveis onde pendurar a tapeçaria da história e, como todos conhecem a data de 1066, ela pode servir-nos de cabide conveniente. Nenhuma construção completa sobreviveu na Inglaterra do período saxão, e existem muito poucas igrejas do período, anteriores àquela data, que possam ainda ser vistas em qualquer parte da Europa. Mas os normandos que desembarcaram na Inglaterra trouxeram consigo um estilo desenvolvido de construção, o qual ganhara forma em sua geração na Normandia e alhures. Os bispos e nobres que eram os novos senhores feudais da Inglaterra cedo começaram a afirmar seu poderio mediante a fundação de abadias e igrejas de mosteiros. O estilo em que esses edifícios foram construídos é conhecido na Inglaterra como estilo normando e no continente europeu como estilo românico. Floresceu por mais de cem anos após a invasão normanda.

Não é hoje fácil imaginar o que uma igreja significava para as pessoas desse período. Somente em algumas velhas aldeias do interior podemos ter ainda um vislumbre de sua importância. A igreja era, com freqüência, o único edifício de pedra em toda a redondeza; era a única construção de considerável envergadura muitas léguas em redor e seu campanário era um ponto de referência para todos os que chegavam de longe. Aos domingos e durante o culto, todos os habitantes da cidade podiam encontrar-se ali, e o contraste entre o edifício grandioso, com suas pinturas, suas talhas e esculturas, e as casas primitivas e humildes em que essas pessoas passavam a vida devia ter sido esmagador. Não admira que toda a comunidade estivesse interessada na construção dessas igrejas e se orgulhasse de sua decoração. Mesmo do ponto de vista econômico, a construção de um mosteiro, que levava anos, devia transformar uma cidade inteira. A extração de pedra e seu transporte, a ereção de andaimes adequados, o emprego de artífices itinerantes, que traziam histórias de terras

distantes, tudo isso constituía um acontecimento nesses tempos longínquos.

A Idade das Trevas não apagara, em absoluto, a memória das primeiras igrejas, as basílicas, e as formas que os romanos haviam usado em sua construção. O plano fundamental era usualmente o mesmo — uma nave central levando a uma abside ou coro. e duas ou quatro naves colaterais. Por vezes, esse plano simples era enriquecido por um certo número de adições. Alguns arquitetos gostavam da idéia de construir igrejas na forma de uma cruz, e por isso acrescentaram uma galeria transversal entre o coro e a nave, a que se deu o nome de transepto. A impressão geral criada por essas igrejas normandas ou românicas é, contudo, muito diferente das velhas basílicas. Nas primeiras basílicas clássicas tinham sido usadas colunas que sustentavam "entablamentos" retos. Nas igrejas românicas e normandas, encontramos geralmente arcos redondos (semicirculares) assentes em maciços pés-direitos. A impressão geral causada por essas igrejas, interna e externamente, *é* de uma robustez compacta. Há poucas decorações, as janelas são escassas, mas as paredes e torres sem quebras lembram-nos as fortalezas medievais (fig. 115). Essas poderosas e quase desafiadoras montanhas de pedra erigidas pela Igreja em terras de camponeses e guerreiros que só recentemente haviam sido convertidos de seu modo de vida pagão parecem expressar a própria idéia da Igreja Militante — isto é, a idéia de que aqui na Terra é tarefa da Igreja combater as forças das Trevas até que a hora do triunfo desponte no dia do Juízo Final.

Havia um problema em relação com a construção de igrejas que absorvia a mente de todos os bons arquitetos. Era a tarefa de dar a esses impressionantes edifícios de pedra um apropriado telhado de pedra. Aos telhados de madeira que tinham sido usuais nas basílicas faltava dignidade e eram perigosos porque se incendiavam facilmente. A arte romana de abobadar edificações tão grandes exigia uma considerável soma de conhecimentos técnicos e de cálculos que em sua maior pane se tinham perdido. Assim, os séculos XI e XII tornaram-se um período de incessantes experimentos. Não era pequeno trabalho cobrir toda a largura da nave principal com uma

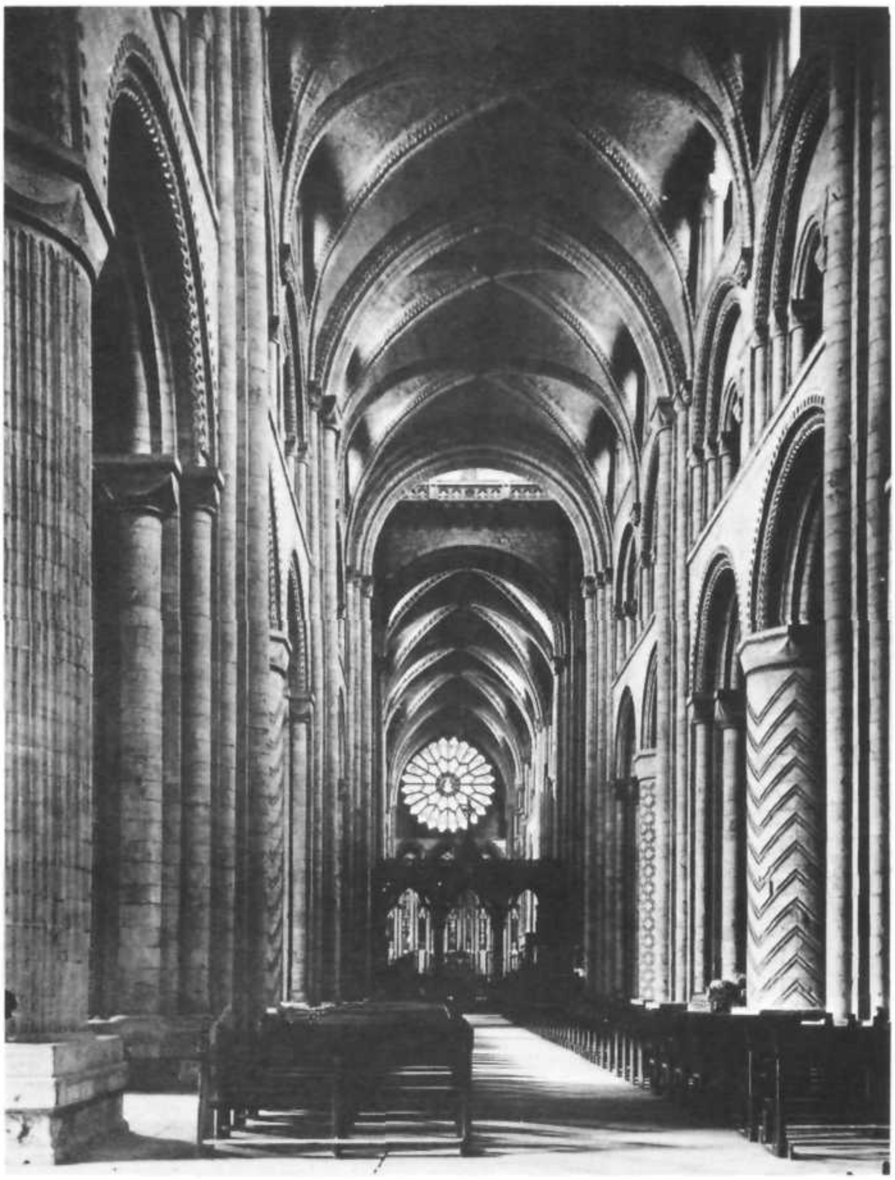


116. A igreja na cidade medieval: a catedral de Tournai (Bélgica). *A nave foi concluída em 1171, as torres provavelmente em 1213*

abóbada. A solução mais simples, parecia, era transpor a distância da mesma forma que se lança uma ponte de um lado para o outro de um rio. Tremendos pilares eram levantados em ambos os lados, os quais iriam sustentar os arcos daquelas pontes. Mas logo se evidenciou que uma abóbada desse gênero linha que ser unida com a maior firmeza para não desabar, e que o peso das pedras necessárias, era muito grande. Para suportar esse enorme peso, as paredes e pilares tinham que

ser ainda mais robustos. Massas gigantescas de pedra eram necessárias para essas primeiras abóbadas de "túnel" ou de "canhão seguido".

Os arquitetos normandos começaram, portanto, a ensaiar um método diferente. Concluíram não ser realmente necessário fazer todo o teto tão pesado. Era suficiente contar com um certo número de arcos de reforço para transpor a distância e preencher os intervalos com material mais ligeiro. Verificou-se que o melhor método para fazer isso era construir os arcos ou "nervuras" (também chamados "costelas") transversalmente entre os pilares e depois encher as seções triangulares entre eles. Essa idéia, que não tardaria em revolucionar os métodos de construção, pode remontar à catedral nor-



117. Um interior normando: a Catedral de Durham. *Construída entre 1093 e 1128 (a abóbada foi completada mais tarde, de acordo com o traçado original)*

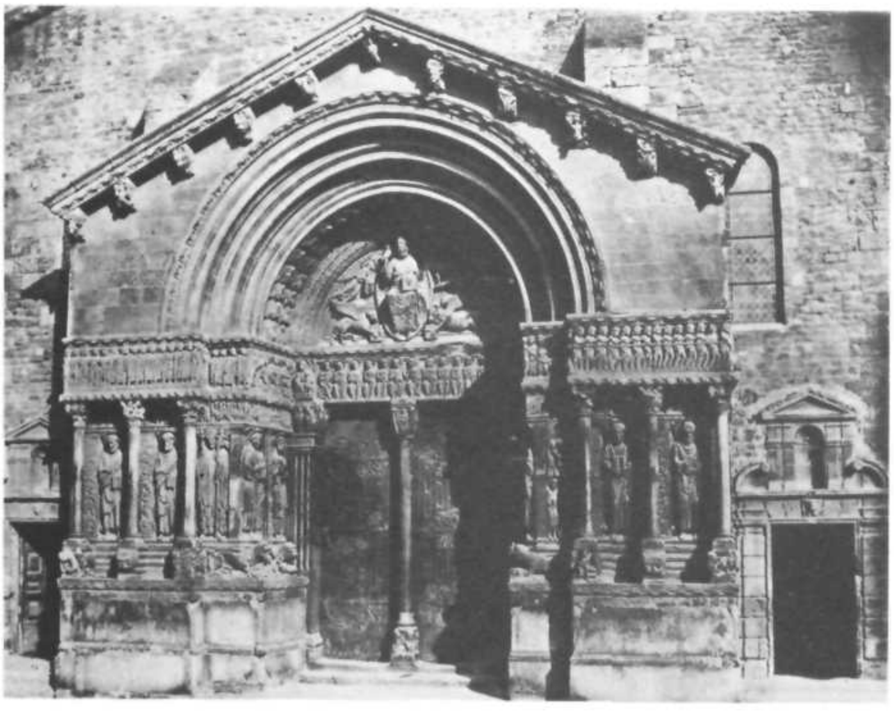
manda de Durham, embora o arquiteto que, pouco depois da Conquista, desenhou a primeira abóbada em canhão seguido para seu imponente interior (fig. 117) mal se apercebesse das possibilidades técnicas assim criadas.

Foi na Franca que as igrejas românicas começaram a ser decoradas com esculturas, embora a palavra "decorar" também nesse caso seja um tanto enganadora. Tudo o que pertencia à igreja tinha sua função definida e expressava uma idéia precisa, relacionada com os ensinamentos da Igreja. O pórtico do final do século XII da catedral de Saint-Trophime, em Arles (Sul da França), é um dos mais completos exemplos desse estilo (figs. 118-119). Seu formato recorda o princípio do arco triunfal romano (fig. 75). No campo acima do tímpano vemos o Cristo em Sua Glória, cercado pelos símbolos dos



quatro evangelistas. Esses símbolos, o leão para S. Marcos, o anjo para S. Mateus, o boi para S. Lucas e a água para S. João, foram derivados da Bíblia. No Antigo Testamento, lemos sobre a visão de Ezequiel (Ezequiel, I, 4-12) em que ele descreve o trono do Senhor sustentado por quatro criaturas com cabeça de homem, leão, boi e águia.

Os teólogos cristãos pensaram que os sustentáculos do trono de Deus **significavam** os Quatro Evangelistas, e semelhante visão era um tema perfeito para a entrada principal de uma igreja. Logo abaixo, no dintel, vemos doze



118-119. A fachada de St. Trophime, em Arles (Sul da França). *Cerca de 1180*

figuras sentadas, os doze apóstolos, e podemos discernir, à esquerda do Cristo, uma fila de figuras nuas e acorrentadas — são almas perdidas sendo arrastadas para o inferno — enquanto que à direita do Cristo se vêem os bem-aventurados, suas faces voltadas para Ele em glória eterna. Por baixo, vemos as rígidas figuras de santos, cada um deles marcado por seu emblema, recordando aos fiéis àqueles que podem interceder por eles, quando suas almas se apresentarem ante o Juiz Final. Assim, os ensinamentos da Igreja acerca do objetivo final de nossa vida terrena foram consubstanciados nessas esculturas do pórtico de uma igreja. Essas imagens perduraram no espírito das pessoas ainda mais poderosamente do que as palavras do sermão do pregador. Um poeta francês do final da Idade Média, François Villon, descreveu esse efeito nos comoventes versos escritos para sua mãe:

Sou uma pobre e velha mulher.
Muito ignorante, que nem ler sabe.
Mostraram-me na igreja de minha aldeia
Um Paraíso pintado com harpas
E o Inferno onde ferviam as almas danadas;
Um enche-me de júbilo, o outro assusta-me...

Não devemos esperar que tais esculturas tenham um aspecto tão natural, gracioso e leve quanto às obras clássicas. Elas são tanto mais impressionantes por causa de sua solenidade maciça. Torna-se muito mais fácil ver de um relance o que está representado, e ajustam-se muito melhor à grandeza da construção (fig. **119).**

Todos os pormenores no interior da igreja são pensados com igual esmero, de forma que se ajustem ao seu propósito e à sua mensagem. A fig. 120 mostra um castiçal feito para a Catedral de Gloucester por volta de 1110. Os monstros e dragões entrelaçados que o formam lembram-nos o trabalho da Idade das Trevas (fig. 104. p. **115,** e fig. 105. p. 116). Mas agora é atribuído um., significado mais definido a essas formas fantásticas. Uma **inscrição** latina em torno de sua coroa diz o seguinte: "Este porta-luz é obra de **virtude:** com seu brilho prega a doutrina, para que muitos não se percam nas trevas do vício". E. realmente, quando nossos olhos penetram na selva de **estranhas** criaturas, não só voltamos a encontrar uma vez mais (em redor da protuberância do meio) os símbolos dos Evangelistas, que simbolizam a doutrina, mas também figuras nuas de homens. Tal como Laocoonte e seus filhos (fig. 68, p. 75), eles são acossados por serpentes e monstros, mas, agora, não se trata mais de uma luta irremediavelmente perdida. '"A luz que brilhou na escuridão" pode fazê-los triunfar sobre o poder do mal.

A pia batismal de uma igreja em Liège (Bélgica), feita por volta de **1113,** fornece outro exemplo do papel desempenhado pelos teólogos como assessores dos artistas (fig. 122). É feita de latão e mostra no meio um relevo do batismo do Cristo — o mais apropriado dos temas para uma pia batismal. Há inscrições latinas explicando o significado de cada figura: por exemplo, lemos "Angelis ministrantes" (anjos oficiantes) sobre as duas figuras que aguardam na margem do rio Jordão para receber o Cristo. Mas não são apenas essas inscrições que sublinham a importância atribuída ao significado de cada detalhe. Uma vez mais, a pia batismal como um todo recebeu esse significado. Até a figura dos bois que a sustentam não estão aí mera-



120. Castiçal de bronze de sino dourado. *Feito para a Catedral de Gloucester, entre 1104 e 1113. Londres, Victoria and Albert Museum*



121. O peixe vomita Jonas em terra seca. *Detalhe de um vitral na Catedral de Colônia, cerca de 1280*



122. REINER VAN HUY: Pia batismal de latão, S. Bartolomeu, Liège (Bélgica). *Entre 1107 e 1118*

mente para fins ornamentais ou decorativos. Lemos na Bíblia (2 Crônicas, IV) como o Rei Salomão contratou um hábil artífice de Tiro, na Fenícia, que era especialista em fundição de bronze. Entre as coisas que ele fez para o templo de Jerusalém, a Bíblia descreve:

Fez, também, o mar de bronze fundido, que tinha dez côvados de uma borda à outra, de forma arredondada... Estava colocado sobre doze bois; três olhavam para o norte, três para oeste, três para o sul e três olhavam para leste; o mar estava sobre eles, e a parte posterior de seus corpos estava para dentro.

Foi esse modelo sagrado, portanto, que o artista de Liège, outro especialista em fundição de bronze, foi solicitado a ter em mente na produção de sua pia batismal, mais de dois mil anos após a época de Salomão.

As formas que o artista usa para suas imagens do Cristo, dos anjos e de S. João, parecem mais naturais e. ao mesmo tempo, mais serenas e majestosas do que as das portas de bronze de Hildesheim (fig. 111, p. 122), Recordemos que o século XII é o século das Cruzadas. Havia naturalmente maior contato do que antes com a arte de Bizâncio, e muitos artistas do século XII tentaram imitar e emular as majestosas imagens sacras da Igreja Oriental (figs. 88-9, pp. 99-100).

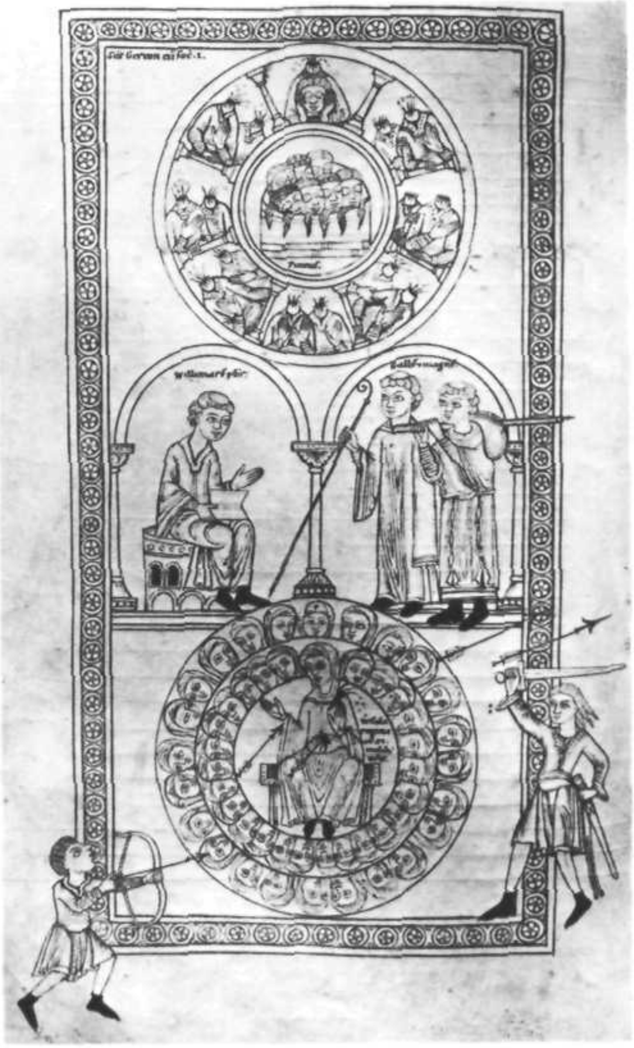
Em nenhuma outra época, de fato, a arte européia se aproximou mais desse gênero de arte oriental do que no apogeu do estilo românico. Vimos a disposição rígida e solene das esculturas de Arles (figs. 118-119), e vemos o mesmo espírito em numerosos manuscritos iluminados do século XII. A fig.



123. A Anunciação. *De um Evangelho manuscrito suábio, cerca de 1150. Stuttgart, Landesbibliothek*

123, por exemplo, representa a Anunciação. Parece quase tão hirta e imóvel quanto um relevo egípcio. A Virgem é vista de frente, as mãos erguidas como num gesto de incontido assombro, enquanto a pomba do Espírito Santo desce das alturas sobre ela. O Anjo é visto em meio perfil, sua mão direita estendida num gesto que na arte medieval significava o alo de falar. Se, ao observarmos essa iluminura, esperamos uma vívida ilustração de uma cena real, talvez fiquemos desapontados. Mas, se nos lembrarmos, uma vez mais, de que o artista não estava empenhado numa imitação de formas naturais e se preocupava exclusivamente com a disposição de tradicionais símbolos sagrados, que era tudo o que ele necessitava para ilustrar o mistério da Anunciação, então deixaremos de sentir a falta daquilo que o artista nunca pretendeu nos dar.

Pois devemos compreender como eram grandes as possibilidades que se abriam diante dos artistas, logo que finalmente puseram de lado toda a ambição de representar as coisas tal como as vemos. A fig. 124 mostra uma página de um calendário para uso num mosteiro alemão. Assinala as festas principais de santos & serem comemoradas no mês de outubro, mas, ao invés de nossos próprios calendários, marca-as não só com palavras, mas também por ilustrações. No meio, entre os arcos, vemos S. Willimarus, o clérigo, e S. Gall, com o báculo de bispo, e um frade que carrega a bagagem do missionário errante. As curiosas imagens no topo e embaixo ilustram a história de dois martírios que são recordados em outubro. Em tempos mais recentes, quando a arte retornou à representação pormenorizada da natureza, tais cenas cruéis foram pintadas frequentemente com profusão de horríveis detalhes. O nosso artista pôde evitar tudo isso. Para nos lembrar S. Gereão e seus companheiros, cujas cabeças foram cortadas e lançadas num poço, ele dispôs os troncos decapitados num círculo em torno da imagem do poço repleto de cabeças. Santa Úrsula, que, de acordo com a lenda, tinha sido massacrada com suas onze mil virgens pelos pagãos, é vista entronizada, literalmente rodeada de suas seguidoras. Um feio selvagem armado de arco e flecha, e um homem brandindo sua espada, estão colocados fora da página *e* mirando o Santo. Podemos ler a história que está fora da página sem sermos forçados a visualizá-la. E como o artista pôde prescindir de qualquer ilusão de espaço ou de qualquer ação dramática, pôde arranjar suas figuras e formas de acordo com linhas puramente ornamentais. A pintuora estava, de fato, a caminho de se converter numa forma de escrita por imagens: mas esse retorno a métodos mais simplificados de representação deu



124. Santos Gereão, Willimarus, Gall, e o Martírio de Santa Úrsula com suas 11.000 virgens. *De um calendário manuscrito feito entre 1137 e 1147. Stuttgart, Landesbibliothek*

ao artista da Idade Média uma nova liberdade para experimentar com mais complexas formas de composição (composição = pôr junto). Sem esses métodos, os ensinamentos da Igreja jamais poderiam ser traduzidos em formas visíveis.

O que se disse sobre formas *é* também válido para as cores. Como os artistas não se sentiam mais obrigados a estudar e imitar as verdadeiras gradações de tonalidades cromáticas que ocorrem na natureza, estavam livres para escolher qualquer cor de que gostassem para as suas ilustrações. O ouro brilhante e os azuis luminosos de seus trabalhos de ourivesaria, as cores intensas de suas iluminuras, o vermelho vivo e os verdes profundos de seus vitrais (fig. 121, p. 132) mostram que esses mestres tiraram bom proveito de sua independência da natureza. Foi essa emancipação da necessidade de imitar o mundo natural que iria capacitá-los a transmitir a idéia do sobrenatural.



125. Artistas trabalhando num manuscrito e pintura de um painel. *Do livro de modelos do Mosteiro de Reun, feito por volta de 1200. Viena, Nationalbibliothek*

10. A Igreja Triunfante

O Século XIII



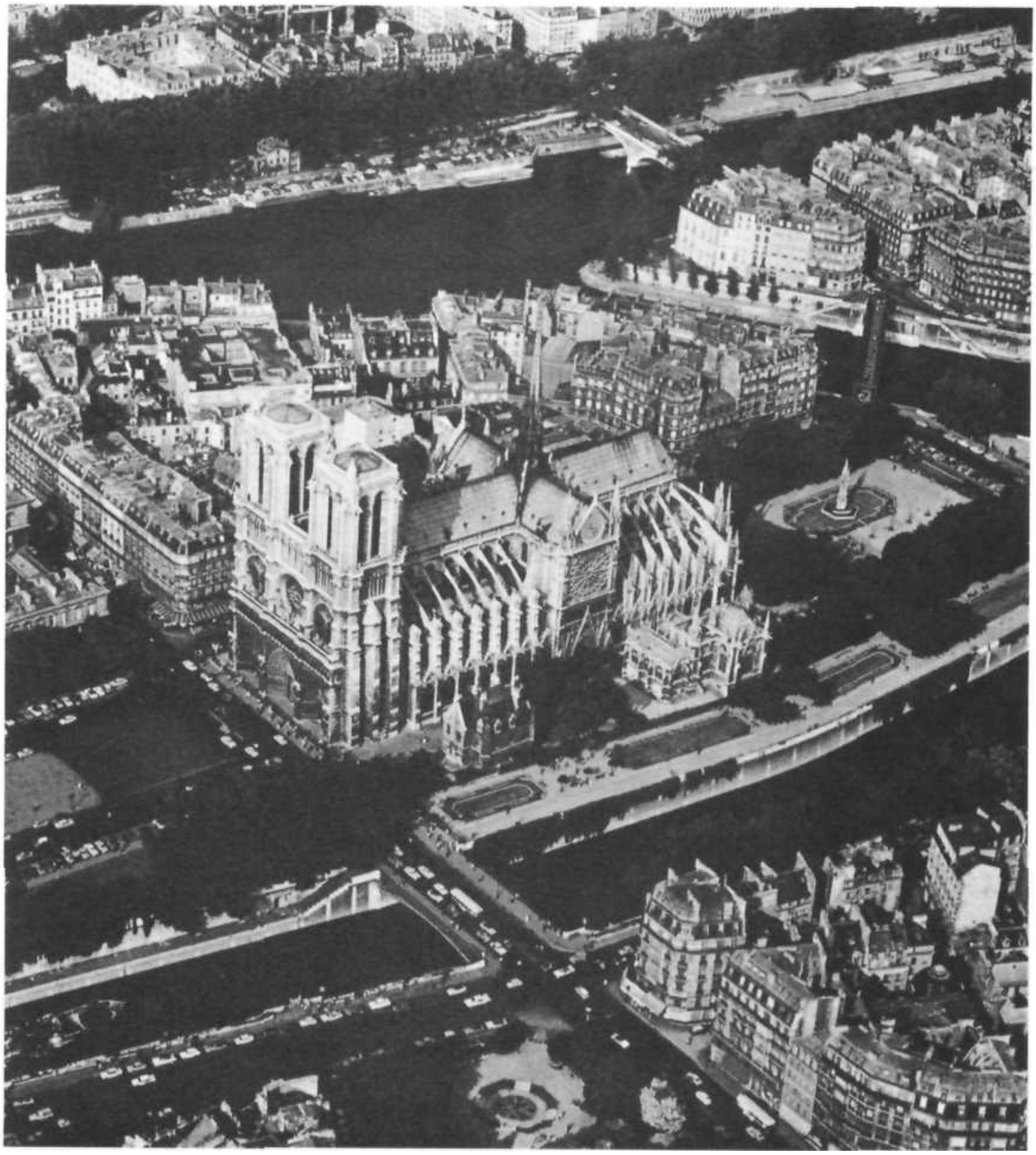
126. Uma catedral gótica: Notre Dame de Paris. *Construída de 1163 a 1250*

ACABAMOS DE COMPARAR a arte do período românico com a arte de Bizâncio e mesmo do Oriente antigo. Mas existe um aspecto em que a Europa sempre diferiu profundamente das concepções artísticas orientais. Com efeito, no Oriente, esses estilos duraram milhares de anos e não parecia haver razão alguma para que mudassem. O Ocidente jamais conheceu essa imobilidade. Foi sempre irrequieto, em busca de novas soluções e de novas idéias. O estilo românico não sobreviveu sequer ao século XII. Ainda mal os artistas tinham conseguido construir com êxito as abóbadas de suas igrejas e disposto suas estátuas de uma nova e majestosa maneira, quando uma idéia revolucionária fez com que as igrejas normandas e românicas parecessem desgraciosas, pesadas e obsoletas. A nova idéia nasceu na França setentrional. Era o princípio do estilo gótico. No início, poderíamos chamar-lhe principalmente uma invenção técnica, mas, em seus efeitos e repercussões, tornou-se muito mais do que isso. Foi a descoberta de que o método de abobadar uma igreja por meio de arcos transversais podia ser desenvolvido muito mais sistematicamente e com objetivos muito mais ambiciosos do que os arquitetos normandos haviam sequer sonhado. Se era verdade que os pilares bastavam para sustentar os arcos da abóbada entre os quais as outras pedras eram usadas como mero enchimento, então todas as paredes maciças entre os pilares eram realmente supérfluas. Tudo o que se precisava era de pilares finos e "costelas" estreitas nas arestas da abóbada. Qualquer coisa de permeio podia ser dispensada sem perigo de desabamento da estrutura. Não havia necessidade de pesadas paredes de pedra — pelo contrário, podiam ser abertas grandes janelas. Tornou-se o ideal dos arquitetos construir igrejas quase à maneira como construímos hoje estufas para plantas. Só que eles não tinham esquadrias de aço ou longarinas de ferro — tinham que as construir de pedra e isso exigia uma grande soma de cálculos cuidadosos. Entretanto, desde que os cálculos fossem corretos, era possível

construir uma igreja de um tipo inteiramente novo; uma edificação de pedra e vidro como jamais o mundo vira. Essa é a idéia dominante das catedrais góticas, a qual foi desenvolvida no norte da França durante a segunda metade do século XII.

É claro, o princípio do cruzamento de "nervuras" não era só por si bastante para esse estilo revolucionário de construção gótica. Foi necessário um certo número de outras invenções técnicas para tornar possível o milagre. Os arcos redondos do estilo românico, por exemplo, eram inadequados aos objetivos dos construtores góticos. A razão é a seguinte: se recebo a tarefa de fechar o vão entre dois pilares com um arco semicircular, só existe uma maneira de o fazer. A abóbada atingirá sempre uma determinada altura, nem mais nem menos. Se eu quisesse alcançar uma altura maior, teria que fazer o arco mais profundo. Nesse caso, a melhor solução não é ter um arco redondo, mas unir dois segmentos de arco. Foi essa a idéia do arco ogival. Sua grande vantagem é que pode ser variado a vontade, mais achatado ou mais pontiagudo segundo as exigências da estrutura.

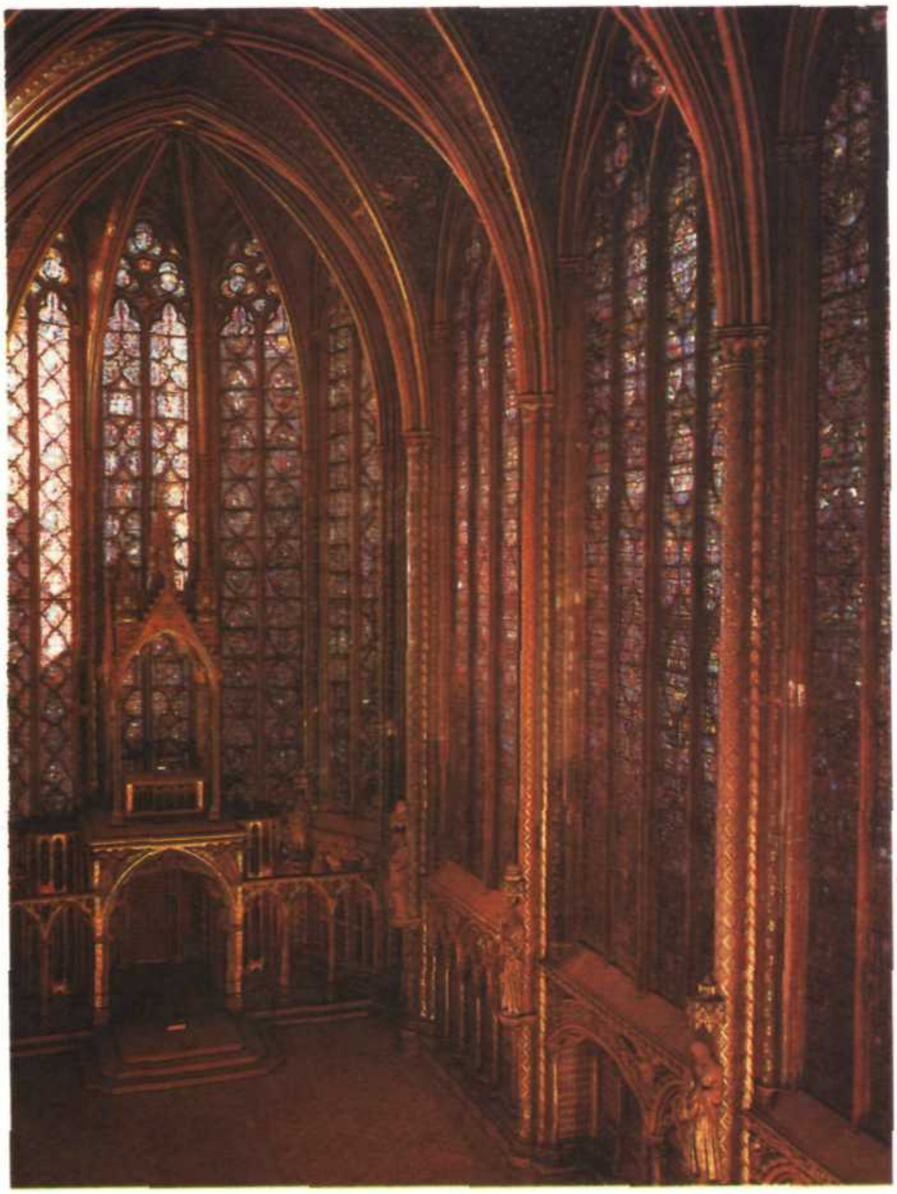
Havia mais um aspecto a ser considerado. As pesadas pedras da abóbada não exercem apenas pressão para baixo, mas também para os lados, à maneira de um arco retesado. Também aqui o arco ogival constituiu um aperfeiçoamento em relação ao arco redondo, mas, de qualquer modo, os pilares não eram por si só suficientes para suportar essa pressão de dentro para fora. Nas naves laterais abobadadas isso não representou grande dificuldade. Contrafortes (ou botaréus) podiam ser construídos do lado de fora. Mas o que se poderia fazer com a alterosa nave central? Era preciso mantê-la em sua forma desde o lado de fora, passando sobre os telhados das naves laterais. Para isso, os construtores tiveram que introduzir os "arcobotantes", os quais completam a armação externa da abóbada gótica fig. 127). Uma igreja gótica parece estar suspensa entre essas estruturas mais delgadas de pedra como uma roda de bicicleta — que não se deforma em virtude de seus finos raios — suporta a sua carga. Em ambos os casos, é a distribuição uniforme de peso que torna possível reduzir o material necessário à construção, cada vez mais, e sem pôr em perigo a solidez do todo.



127. Notre Dame de Paris vista do ar. *Mostrando a forma de cruz da construção e os "arcobotantes"*

Seria um erro, entretanto, considerar essas igrejas principalmente como proezas de engenharia. O artista cuidou de que sentíssemos e fruíssemos o arrojo do plano de suas criações. Olhando para um templo dórico (fig. 45. p. 46), percebemos a função da colunata que suporta o peso do teto horizontal. Postados no interior de uma catedral gótica (fig. 129), faz-se-nos entender a complexa interação de trações e pressões que mantém a grandiosa abóbada em seu lugar. Não existem paredes cegas ou pilares maciços em parte alguma. Todo o interior parece ter sido tecido de delicados fustes e nervuras; sua rede cobre a abóbada e desce ao longo das paredes da nave para se reunir no capitel dos diversos pilares, que são formados por um feixe de varas de pedra.
As próprias janelas são cobertas por essas linhas entrelaçadas, conhecidas como "rendilhado", na parte superior da ogiva (fig. 128).

As grandes catedrais, as igrejas próprias dos bispos *(cathedra* = trono do bispo), do final do século XII e início do século XIII foram quase sempre concebidas numa escala tão imponente e arrojada que poucas, se algumas porventura houve, foram completadas exatamente como planejadas. Mas, apesar disso, e depois das numerosas alterações que sofreram no decorrer do tempo, continua sendo uma experiência inesquecível entrar nesses vastos interiores, cujas próprias dimensões parecem apequenar tudo o que seja meramente humano e trivial. É difícil imaginar a impressão que essas construções devem ter causado naqueles que só conheciam as estruturas



128. Janelões de uma igreja gótica: a Sainte Chapelle, em Paris, concluída em 1250



129. Interior gótico: a catedral de Amiens. *A nave foi construída por Robert de Luzarches, 1218-36, a abside concluída em 1247*

pesadas e sombrias do estilo românico. Essas igrejas mais antigas, com sua força e poder, talvez transmitissem algo daquela "igreja militante" e guerreira que oferecia abrigo contra as investidas do mal. As novas catedrais davam aos fiéis o vislumbre de um mundo diferente. Eles ouviriam falar, em sermões e cânticos, da Jerusalém Celestial com seus portões de pérolas, suas jóias de incalculável preço, suas ruas de ouro puro e cristal transparente (Apocalipse. XXI). Agora, essa visão descera do Céu a Terra. As paredes dessas igrejas não eram frias e intimidativas. Eram formadas de vitrais polícromos, que refulgiam como rubis e esmeraldas (fig. 121, p. 132). Os pilares, nervuras e rendilhados despediam cintilações douradas. Tudo o que era pesado, terreno e trivial foi eliminado. Os fiéis entregues à contemplação de toda essa beleza podiam sentir que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino além do alcance da matéria.

Mesmo quando vistos de longe, esses milagrosos edifícios pareciam proclamar as glórias celestes. A fachada de Notre Dame de Paris é talvez a mais perfeita de todas (fig. 126). Tão lúcida e tão desembaraçada é a disposição dos pórticos e janelas, tão ágil e gracioso o rendilhado do trifório, que esquecemos o peso dessa montanha de pedra e toda a estrutura parece elevar-se ante os nossos olhos como uma miragem.

Há uma sensação análoga de leveza e imponderabilidade nas esculturas que ladeiam os pórticos como anfitriões celestes. Enquanto que o mestre românico de Arles (fig. 119, p. 129) fez suas figuras de santos parecerem sólidos pilares firmemente encaixados na moldura arquitetônica, o mestre que

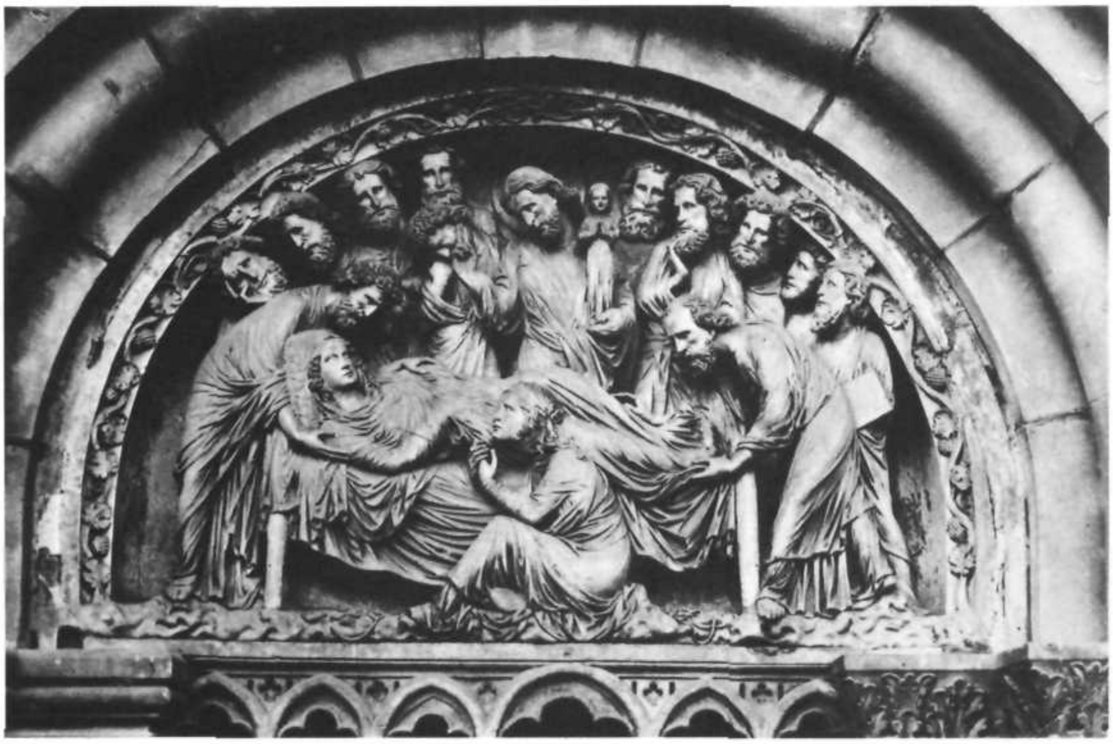


130. Melquisedeque, Abraão e Moisés. *Do pórtico do transepto norte da catedral de Chartres. Iniciada provavelmente em 1194*

trabalhou para o pórtico norte da catedral gótica de Chartres (fig. 130) fez cada uma de suas figuras ganhar vida. Elas parecem movimentar-se e olhar solenemente umas para as outras, e a fluidez de suas vestes indica, uma vez mais, que existe um corpo por baixo. Cada uma das figuras está claramente assinalada e deve ser reconhecível por qualquer pessoa que conheça o Antigo Testamento. Não temos dificuldade em reconhecer Abraão, o ancião com seu filho Isaac pronto para ser sacrificado. Também podemos reconhecer Moisés, porque segura as tábuas onde estão gravados os Dez Mandamentos e a coluna com a serpente bronzeada por meio da qual ele curou os israelitas. O homem do outro lado de Abraão é Melquisedeque, Rei de Salém, sobre quem lemos na Bíblia (Génese. XIV, 18) que era "sacerdote do Deus Altíssimo" e "trouxe pão e vinho" para receber Abraão depois de uma batalha vitoriosa. Na teologia medieval ele era considerado, portanto, o modelo do sacerdote que administra os sacramentos, sendo por isso que Melquisedeque é assinalado por um cálice e o turíbulo do oficiante. Dessa maneira, quase todas as figuras que se aglomeram nos pórticos das grandes catedrais góticas estão assinaladas por um emblema, para que o seu significado e mensagem possa ser entendido e meditado pelos fiéis. Em conjunto, elas formam uma consubstanciação dos ensinamentos da Igreja tão completa quanto as obras discutidas no capítulo precedente. E, no entanto, sentimos que o escultor gótico meteu ombros à sua tarefa possuído de um novo espírito. Para ele, essas estátuas não são apenas símbolos sagrados, lembretes solenes de uma verdade moral. Cada uma delas deve ter constituído para o artista uma figura autônoma, diferente de seus vizinhos em sua atitude e tipo de beleza, e imbuída de dignidade individual.

A catedral de Chartres ainda pertenceu, em grande parte, ao final do século XII. Depois do ano de 1200, grande número de novas e magníficas catedrais brotaram na França e também nos países vizinhos, notadamente na Inglaterra, Espanha e Renânia alemã. Muitos dos mestres ocupados nessas novas edificações tinham aprendido seu mister enquanto trabalhavam nas primeiras construções desse tipo, mas todos eles procuraram enriquecer as realizações de seus predecessores.

A fig. 131, da catedral gótica de Estrasburgo, construída em princípios do século XIII, mostra a nova abordagem desses escultores góticos. Representa a morte da Virgem. Os doze apóstolos cercam seu leito, Santa Maria Madalena ajoelha-se junto ao leito. Cristo, no centro, está recebendo em Seus braços a alma da Virgem. Vemos que o artista ainda está preocupado em preservar algo da solene simetria do período anterior. Podemos imaginar que ele esboçou o grupo de antemão, a fim de dispor as cabeças dos apóstolos em torno do arco; os dois apóstolos curvados sobre a cabeceira e os pés do leito correspondem um ao outro, com a figura do Cristo no centro. Mas o artista já não se contentou com um arranjo puramente simétrico, como foi preferido pelo mestre do século XII (fig. 124, p. 135). Quis nitidamente insuflar vida em suas figuras. Podemos observar a expressão de dor nas belas faces dos apóstolos, o cenho carregado e o olhar intenso de preocupação. Três deles erguem as mãos para o rosto, no gesto tradicional de aflição e luto. Ainda mais expressivas são a face e a figura de Maria Madalena, agachada junto ao leito e torcendo as mãos; e é maravilhoso ver como o artista logrou contrastar a fisionomia dela com a expressão serena e bem-aventurada no rosto da Virgem. As roupagens já não são os invólucros vazios e os rolos puramente ornamentais que vemos nos primeiros trabalhos medievais. Os artistas góticos quiseram entender a fórmula antiga para corpos vestidos que lhes fora transmitida. Talvez se voltassem, em busca de esclarecimento, para os remanescentes das obras pagãs em pedra, túmulos e arcos triunfais romanos, dos quais podiam ser vistos muitos na França. Assim recuperaram a perdida arte clássica de deixar que a estrutura do corpo se mostrasse sob as dobras da roupagem. O nosso artista, de fato, está orgulhoso de sua habilidade em dominar essa difícil técnica. O modo como os pés e as mãos da Virgem e a cabeça do Cristo aparecem sob o pano revela-nos que esses escultores góticos já não estavam apenas interessados no que representavam, mas lambem nos problemas de como representá-lo. Uma vez mais, como no tempo do grande despertar na Grécia, eles começaram a observar a natureza,



131. A Morte da Virgem. Do *pórtico do transepto sul da catedral de Estrasburgo. Cerca de 1230*

não tanto para copiá-la, mas, sobretudo, para aprender com ela como fazer uma figura ter um aspecto convincente. Contudo, existe uma vasta diferença entre a arte grega e a arte gótica, entre a arte do templo e a da catedral. Os artistas gregos do século V a.C. estavam principalmente interessados em como realizar a imagem de um belo corpo. Para o artista gótico, todos esses métodos e estratagemas eram tão só um meio para um fim, que era contar uma história sagrada de um modo mais comovente e mais convincente. Não a conta apenas por contar, mas para nos transmitir uma mensagem, e para alívio e edificação dos fiéis. A atitude do Cristo olhando para a Virgem agonizante era claramente mais importante para o artista do que a habilidosa reprodução de seus músculos.

Durante o século XIII, alguns artistas foram ainda mais longe em suas tentativas de dar vida à pedra. O escultor que foi incumbido da tarefa de representar os fundadores da Catedral de Naumburgo, na Alemanha, por volta de 1260, quase nos convence de que retratou cavaleiros reais de seu tempo (fig. 132). Não é muito provável que efetivamente o fizesse; esses fundadores já tinha morrido há muitos anos e nada restava deles além de um nome. Mas suas estátuas de homens e mulheres parecem estar prestes, a qualquer momento, a descerem de seus pedestais e juntarem-se à companhia daqueles vigorosos cavaleiros e graciosas damas cujos feitos e sofrimentos enchem as páginas dos nossos livros de história.

Trabalhar para catedrais era a principal tarefa dos escultores nórdicos do século XIII. A mais freqüente tarefa dos pintores seus contemporâneos ainda era a iluminação de manuscritos, mas o espírito dessas ilustrações era muito diferente do que se reflete nas solenes páginas dos manuscritos românicos. Se compararmos a "Anunciação" do século XII (fig. 123, p. 134) com uma página do Saltério de Bonmont, do século XIII (fig. 133), ficaremos com uma idéia dessa mudança. Ela mostra o sepultamento do Cristo, semelhante no tema e no espírito ao relevo da Catedral de Estrasburgo (fig. 131). Vemos de novo até que ponto se tornou importante para o artista mostrar-nos o sentimento de suas figuras. A Virgem inclina-se sobre o corpo morto de Jesus e abraça-o, enquanto S. João aperta as mãos em atitude de profundo pesar.



132. Ekkehart e Uta. *Da série de "Fundadores" do Coro da catedral de Naumburgo. Cerca de 1260*



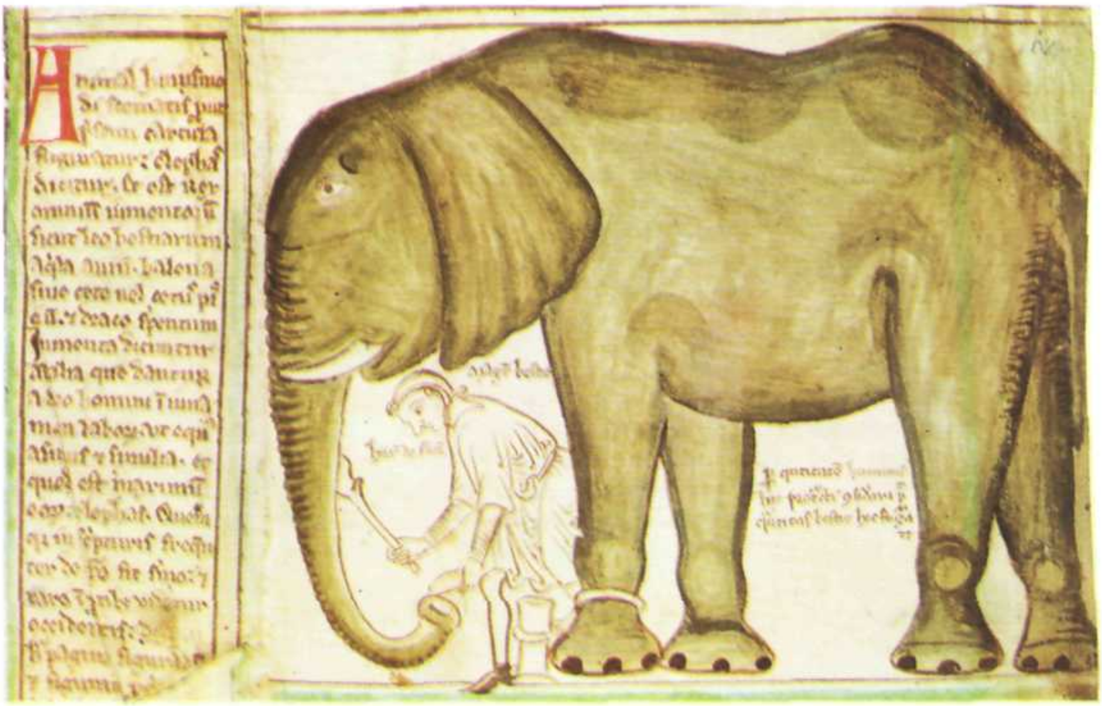
133. O Sepultamento de Cristo. *De um Saltério manuscrito de Bonmont. Pintado provavelmente entre 1250 e 1300. Besançon, Bibliothèque Municipale*

Tal como no relevo, vemos que o artista se esmerou em ajustar a sua cena a um padrão regular: os anjos nos cantos superiores surgem das nuvens com incensórios nas mãos, e os servos, com seus estranhos chapéus pontiagudos — como os usados pelos judeus da Idade Média — amparam o corpo do Cristo. Essa expressão de sentimento intenso, e essa distribuição regular das figuras na página, eram obviamente mais importantes para o artista do que qualquer tentativa de fazer suas figuras naturais ou de representar uma cena real. Não lhe importa que os servos sejam menores do que as personagens sagradas, nem dá qualquer indicação do lugar ou cenário do drama. Entendemos o que está acontecendo sem tais indicações externas. Embora não fosse intenção do artista representar as coisas como as vemos na realidade, o seu conhecimento do corpo humano, tal como o do mestre de Estrasburgo, era, não obstante, muito superior ao do pintor da miniatura do século XII.

Foi no século XIII que os artistas abandonaram ocasionalmente seus livros de modelos, a fim de representarem algo que lhes interessava pessoal e diretamente. É difícil imaginarmos hoje o que isso significou. Concebemos um artista como uma pessoa munida de um livro de esboços e que, sempre que se sente inclinado a isso, senta-se e faz um desenho, copiando o que vê na vida real. Mas sabemos que todo o treinamento e formação do artista medieval era muito diferente. Começava por ser aprendiz de um mestre, a quem ajudava executando suas instruções e preenchendo partes relativamente secundárias de uma pintura. Aprendia gradualmente como representar um apóstolo e como desenhar a Santa Virgem. Aprendia a copiar e reagrupar cenas de velhos livros, e a ajustá-las a diferentes contextos; finalmente, adquiria suficiente desenvoltura em tudo isso para poder até ilustrar uma cena para a qual não conhecia modelo algum. Mas jamais em sua carreira se defrontaria com a necessidade de apanhar um livro de esboços e desenhar algo a partir da vida real. Mesmo quando solicitado a representar uma determinada pessoa, o rei ou um bispo, ele não fazia o que chamaríamos um retrato fiel. Na Idade Média não havia retratos, tal como hoje os entendemos. Tudo o que os artistas faziam era desenhar uma figura convencional e dar-lhe as insígnias do cargo — coroa

e cetro para o rei, mitra e báculo para o bispo — e talvez escrever por baixo o nome da personalidade representada, para que não houvesse engano. Poderá nos parecer estranho que artistas capazes de criarem formas tão naturais como as dos fundadores de Naumburgo (fig. 132) tivessem tanta dificuldade em retratar uma determinada pessoa. Mas a idéia de ficar sentado diante de uma pessoa ou de um objeto e de fazer uma cópia do que viam era inteiramente estranha a esses artistas. E tanto mais extraordinário porquanto, em certas ocasiões, os artistas do século XIII desenhavam, de fato, sobre algo captado na própria vida real. Faziam-no quando não dispunham de um modelo convencional em que se apoiassem. A fig. 134 mostra uma dessas exceções. É o retrato de um elefante, desenhado pelo historiador inglês Matthew Paris em meados do século XIII. Esse elefante fora enviado por S. Luís, Rei da França, a Henrique III, em 1255. Era o primeiro a ser visto na Inglaterra. A figura do servo a seu lado não é um retrato muito convincente, embora nos seja dado o seu nome, Henricus de Flor. Mas o ponto interessante é que, nesse caso, o artista estava muito preocupado em obter as proporções certas. Entre as patas do elefante há uma inscrição em latim que diz: "Pelo tamanho do homem aqui retratado podereis imaginar o tamanho do animal representado aqui". A nossos olhos, esse elefante poderá parecer um tanto grotesco; mas demonstra, penso eu, que os artistas medievais, pelo menos no século XIII, estavam perfeitamente cônscios de aspectos tais como as proporções e, se as ignoravam com tanta freqüência, não o faziam por ignorância, mas simplesmente porque não pensavam que isso fosse importante.

No século XIII, a época das grandes catedrais, a França era o mais rico e mais importante país da Europa. A Universidade de Paris era o centro intelectual do mundo ocidental. Na Itália, que era uma terra de cidades em guerra constante entre si, as idéias e métodos dos construtores das grandes



134. MATTHEW PARIS: Um elefante e seu cornaca. *Desenhado em 1255. Cambridge, Corpus Chrisli College*

catedrais francesas, tão avidamente imitadas na Alemanha e na Inglaterra, não **tiveram** no começo grande receptividade.

Somente na segunda metade do século **XIII** é que um escultor italiano começou a emular o exemplo dos mestres franceses e a estudar os métodos da escultura clássica a fim de representar a natureza de um modo mais convincente. Esse artista foi Nicola Pisano, que trabalhou no grande porto de mar e centro mercantil de Pisa. A fig. 135 mostra um dos relevos de um púlpito por ele completado em 1260. A princípio, não é fácil perceber que tema foi representado porque Pisano seguiu a prática medieval de combinar várias histórias num só quadro. Assim, o canto esquerdo do relevo está ocupado por um grupo da Anunciação e o centro com o Nascimento de Jesus. A Virgem está deitada numa cama baixa. S. José agachado num canto e duas servas estão empenhadas em dar banho no Menino. O grupo parece ser atropelado por um rebanho de ovelhas, mas estas pertencem realmente a uma terceira cena — a história da Anunciação aos Pastores, a qual é representada no canto superior direito, onde o Menino Jesus aparece uma vez mais na manjedoura. Mas, se a cena parece um pouco congestionada e confusa, o escultor logrou, não obstante, dar a cada episódio seu lugar próprio e com

profusão de vívidos detalhes. Podemos ver como ele se deleitou em toques de observação como o bode do canto inferior direito, coçando o focinho com o casco, e perceber quanto devia ao estudo da escultura clássica e cristã primitiva (fig. 82), ao observarmos o seu tratamento de cabeças e vestes. Tal como o mestre de Estrasburgo, que trabalhou uma geração antes dele, ou como o mestre de Naumburgo, que devia ser mais ou menos de sua idade, Nicola Pisano tinha aprendido os métodos dos antigos para mostrar as formas do corpo sob as roupagens e dar às suas figuras uma aparência digna e convincente.

Os pintores italianos foram ainda mais morosos do que os escultores italianos em responder ao novo espírito dos mestres góticos. Cidades italianas como Veneza estavam em estreito contato com o Império Bizantino e os artífices italianos preferiam voltar seus olhos para Bizâncio em vez de Paris, em busca de inspiração e orientação (ver a fig. 8, p. 7). As igrejas italianas do século XIII ainda eram decoradas com solenes mosaicos à "maneira grega".

Poderia parecer que essa adesão ao estilo conservador do Oriente iria impedir todas as mudanças e, de fato, elas foram projetadas por muito tempo. Mas, quando se aproximava o fim do século XIII, foi esse fundamento sólido na tradição bizantina que capacitou a arte italiana não só a alcançar as realizações dos escultores das catedrais setentrionais, mas a revolucionar toda a arte da pintura.

Não devemos esquecer que o escultor que procura reproduzir a natureza tem uma tarefa bem mais fácil do que o pintor que se propõe finalidade análoga. O escultor não precisa preocupar-se com a criação de uma ilusão de profundidade, através do escorço ou da modelação em luz e sombra. A sua estátua ergue-se em espaço real e em luz real. Assim, os escultores de Estrasburgo ou Naumburgo puderam alcançar um grau de realismo que nenhuma pintura do século XIII foi capaz de igualar. Pois convém lembrar

135. NICOLA PISANO: Anunciação, Natividade e Pastores. *Do púlpito em mámore do Balistério de Pisa. Concluído em 1260*



que a pintura setentrional renunciara a toda pretensão de criar uma ilusão de realidade. Os seus princípios de arranjo e narrativa eram governados por finalidades muito diferentes.

Em última análise, foi a arte bizantina que permitiu aos italianos transporem a barreira que separa a escultura da pintura. Apesar de toda a sua rigidez, a arte bizantina tinha preservado mais das descobertas dos pintores helenísticos do que sobrevivera a escrita pictórica da Idade, das Trevas no Ocidente. Recordemos quantas dessas realizações ainda estão escondidas, por assim dizer, sob solenidade hierática de uma pintura bizantina como a da fig. 88 (p. 99); como a face é modelada em luz e sombra e como o tronco e o escabelo revelam uma compreensão correta dos princípios de escorço. Com métodos dessa espécie, um gênio que quebrou o sortilégio do conservadorismo bizantino pôde aventurar-se em um novo mundo e traduzir para a pintura as figuras realistas da escultura gótica. A arte italiana encontrou esse gênio no pintor florentino Giotto di Bondone (12667-1337).

É usual iniciar um novo capítulo com Giotto; os italianos estavam convencidos de que uma época inteiramente nova tinha começado com o aparecimento desse grande pintor. Veremos que eles estavam certos. Mas, apesar de tudo isso, talvez seja útil recordar que não existem novos capítulos nem novos começos, e que isso nada diminui a grandeza de Giotto, se considerarmos que os seus métodos devem muito aos mestres bizantinos, e seus objetivos e concepções aos grandes escultores das catedrais do Norte.

As famosas obras de Giotlo são murais e *afrescos* (assim chamados porque tinham que ser pintados na parede enquanto o emboço ainda estava fresco, isto é, úmido). Por volta de 1306, ele cobriu com histórias inspiradas na vida de Jesus e da Virgem as paredes de uma pequena igreja de Pádua, na Itália setentrional. Por baixo, pintou personificações de virtudes e vícios, como as que tinham sido por vezes colocadas nos pórticos das catedrais setentrionais.

A fig. 136 mostra-nos a figura da Fé pintada por Giotto; é uma matrona com uma cruz numa das mãos e um pergaminho na outra. É fácil ver a semelhança entre essa nobre figura e as obras dos escultores góticos. Mas não é uma estátua. É uma pintura que produz a ilusão de uma estátua em redondo. Vemos o escorço do braço, a modelação da face e do pescoço, as sombras profundas nas pregas flutuantes das vestes. Nada que se parecesse com isso tinha sido feito em mil anos. Giotto redescobrira a arte de criar a ilusão de profundidade numa superfície plana.

Para Giotto, essa descoberta não era apenas um estratagema a ser exibido como tal. Ela capacitou-o a modificar toda a concepção da pintura. Em vez de usar os métodos de escrita pictórica, pôde criar a ilusão de que a história sagrada estava acontecendo diante de nossos próprios olhos. Para tanto, já não era suficiente examinar as representações mais antigas da mesma cena ou adaptar esses modelos consagrados pelo tempo a um novo uso. Giotto preferiu seguir o conselho dos frades que exortavam os fiéis, em seus sermões, a visualizar mentalmente, quando liam a Bíblia e as lendas dos santos, como teria sido a cena da família de um carpinteiro em fuga para o Egito ou do Senhor sendo pregado na cruz. Não descansou enquanto não reformulou tudo isso em seu pensamento: como se portaria um homem, como agiria, como se impressionaria, se participasse de tais eventos? Ainda mais: como se apresentariam aos nossos olhos tais gestos, movimentos e atitudes?



136. GIOTTO: A Fé. *Mural na Cappella dell'Arena, em Pádua. Provavelmente concluído em 1306*

Podemos aferir melhor a extensão dessa revolução se compararmos um dos afrescos de Giotto em Pádua (fig. 137) com um tema semelhante na miniatura do século XIII na fig. 133. O tema *é* o velório em torno do corpo morto do Cristo, com a Virgem abraçando seu Filho pela última vez. Na miniatura, como o leitor recordará, o artista não estava interessado em representar a cena como poderia ter acontecido. Variou o tamanho das figuras de modo a encaixá-las bem na página, e se tentarmos imaginar o espaço entre as figuras no primeiro plano e S. João no fundo — com Jesus e a Virgem no meio — apercebemo-nos sem esforço de que tudo está espremido e de que o artista não se importou com os problemas de espaço. Foi a mesma indiferença pelo lugar real onde a cena estava ocorrendo que levou Nicola Pisano a representar diferentes episódios dentro de um só quadro. O método de Giotto é completamente diferente. A pintura, para ele. é mais do que um substitutivo para a palavra escrita. Parece que testemunhamos o evento real como se fosse representado num palco. Comparemos o gesto convencional de luto de S. João na miniatura com o movimento exaltado de S. João na pintura de Giotto, o corpo inclinado para a frente e os braços bem abertos num gesto apaixonado. Se tentarmos imaginar aqui a distância entre as figuras agachadas no primeiro plano e S. João, sentimos imediatamente que existe ar e espaço entre elas, e que todas podem se movimentar. Essas figuras em primeiro plano mostram até que ponto a arte de Giotto era inteiramente nova sob todos os aspectos. Recordemos que a arte cristã primitiva tinha revertido à antiga idéia oriental de que, para se contar claramente uma história, todas as figuras tinham que ser completamente mostradas, quase como se fazia na arte egípcia. Giotto abandonou essas idéias. Não precisava de artifícios tão simples. Ele prova-nos de uma forma tão convincente como cada figura reflete a dor profunda gerada pela trágica cena que não podemos deixar de pressentir a mesma

aflição nas figuras agachadas cujos rostos estão escondidos de nós.



137. GIOTTO: A Lamentação do Cristo. *Mural na Capella dell'Arena, em Pádua. Provavelmente concluído em 1306*



138. Detalhe da fig. 137

A fama de Giotto correu célere. O povo de Florença orgulhava-se dele. Interessava-se por sua vida e contava anedotas sobre sua argúcia, seus ditos de espírito e sua destreza. Também isso era uma novidade. Nada de parecido acontecera antes. É claro, tinha havido mestres que gozavam da estima geral e eram recomendados de mosteiro para mosteiro, ou de bispo para bispo. Mas, de um modo geral, as pessoas não achavam necessário preservar os nomes desses mestres para a posteridade. Consideravam-nos como hoje consideramos um bom marceneiro ou alfaiate. Os próprios artistas tampouco estavam muito interessados em adquirir fama ou notoriedade. Com bastante freqüência, nem sequer assinavam suas obras. Ignoramos os nomes dos mestres que fizeram as esculturas de Chartres. Estrasburgo ou Naumburgo.

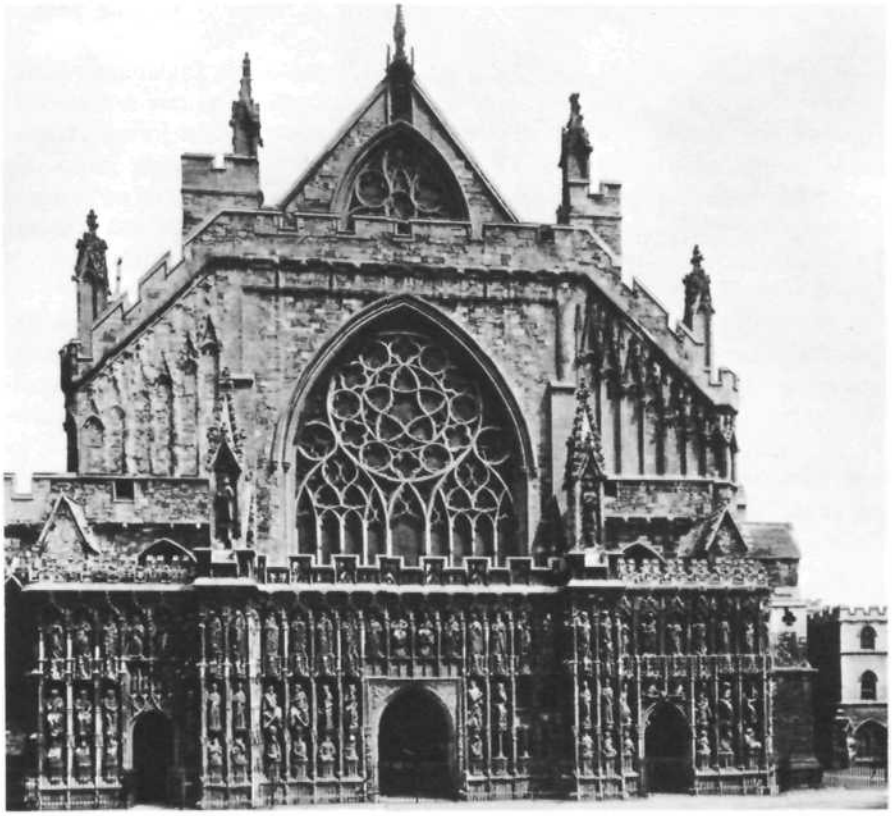
Sem dúvida, eram apreciados no seu tempo, mas outorgaram a honra à catedral para que haviam trabalhado. Também a este respeito o pintor florentino Giotto inicia um capitulo inteiramente novo na história da arte. Dos seus dias em diante, a história da arte, primeiro na Itália e depois em outros paises, também, passou a ser a história dos grandes artistas.

139. O Rei e seu arquiteto (com régua e compasso) visitando o local de construção de uma catedral (o Rei Offa em St. Albans). *De um manuscrito inglês da Vida de St. Albans, provavelmente pintado por* MATTHEW PARIS *cerca de 1260. Dublim, Trinity College*



11. Cortesãos e Burgueses

O Século XIV



140. O estilo "decorado": a fachada oeste da Catedral de Exeter. *Cerca de 1350-1400*

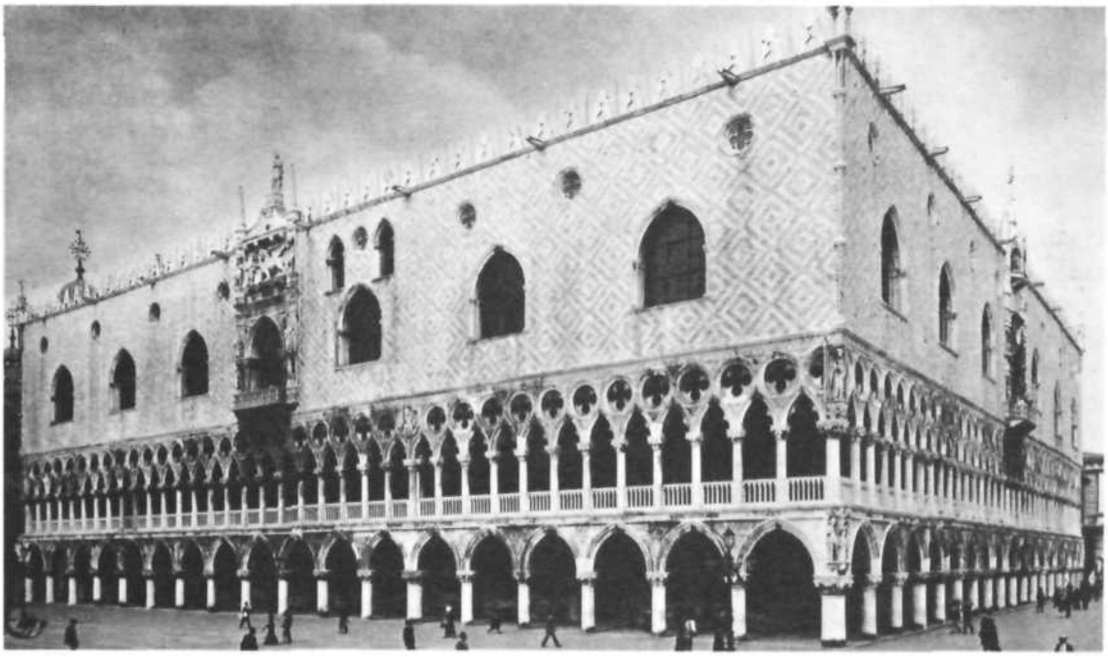
O SÉCULO XIII tinha sido o século das grandes catedrais, nas quais quase todos os ramos da arte tiveram seu quinhão. O trabalho nesses imensos empreendimentos prosseguiu no século XIV e ainda mais além, mas já não eram o principal foco de arte. Cumpre recordar que o mundo sofrera grandes transformações durante esse período. Em meados do século XII, quando o estilo gótico começou a se desenvolver, a Europa ainda era um continente escassamente povoado de camponeses, com mosteiros e castelos de barões como principais centros de poder e instrução. A ambição dos grandes bispados de terem poderosas catedrais próprias que funcionassem como sés episcopais foi a primeira indicação do despertar de um orgulho cívico dos burgos e cidades. Mas, cento e cinqüenta anos depois, essas cidades haviam-se convertido em centros formigantes de comércio, cujos burgueses se sentiam cada vez mais independentes do poder da Igreja e dos senhores feudais. Os próprios nobres já não viviam uma vida de torva segregação em seus castelos fortificados, preferindo mudar-se para as cidades com seu conforto e luxo requintado, para aí exibirem sua riqueza nas cortes dos poderosos. Podemos fazer uma idéia muito nítida do que era a vida no século XIV se lembrarmos as obras de Chaucer, com seus cavaleiros e gentis-homens, escudeiros, frades e artesãos. Já não era o mundo das Cruzadas e daqueles modelos de cavalaria que nos acodem à mente quando contemplamos as estátuas dos fundadores de Naumburgo (fig. 132). Nunca é bom generalizar demais a respeito de períodos e estilos. Há sempre exceções e exemplos que não se ajustam a qualquer generalização. Mas, com essa ressalva, poderemos dizer que o gosto do século XIV se inclinava mais para o refinado do que para o grandioso.

Isso é exemplificado pela arquitetura do período. Na Inglaterra, distinguimos entre o estilo gótico puro das primeiras catedrais, que é conhecido como *Inglês Primitivo,* e os desenvolvimentos ulteriores dessas formas, conhecidos como *Estilo Decorado,* O nome indica a mudança de gosto. Os construtores góticos do século XIV já não se contentavam com os claros e majestosos contornos das catedrais anteriores. Gostavam de mostrar sua habilidade na decoração e nos rendilhados complicados. A janela oeste da Catedral de Exeter é um exemplo típico desse estilo (fig. 140).

As igrejas não mais constituíam as principais tarefas dos arquitetos. Nas cidades prósperas e em

contínua expansão, muitos edifícios tiveram que ser projetados e construídos: municipalidades, sedes de corporações, universidades, palácios, pontes e portas de cidades. Um dos mais célebres e característicos edifícios desse gênero é o Palácio Ducal de Veneza (fig. 141), que foi começado no século XIV, quando o poder e a prosperidade da cidade estavam no auge. Mostra que esse desenvolvimento posterior do estilo gótico, apesar de todo o seu deleite em ornamentos e rendilhados, ainda era capaz de realizar seu próprio efeito de grandeza.

141. Palácio dos Doges de Veneza. *Iniciado em 1309*





142. A Virgem e o Menino.
Estátua de prata inaugurada por Joan de Evreux em 1339.
Paris, Louvre

As obras mais características de escultura no século XIV talvez não sejam as de pedra, que ainda eram feitas em grande número para as igrejas do período, mas os trabalhos menores em metais preciosos ou marfim, em que os artífices do período sobressaíram. A fig. 142 mostra uma pequena estátua de prata da Virgem feita por um ourives em 1339. Obras desse gênero não se destinavam ao culto público. Pelo contrário, era para serem colocadas na capela de um palácio e para as orações particulares. Não pretendiam proclamar uma verdade em solene distanciamento, como as estátuas das grandes catedrais, mas excitar amor e ternura. O ourives de Paris estava pensando na Virgem como verdadeira mãe, e no Cristo como uma verdadeira criança, estendendo Sua mão para o rosto de Sua mãe. Teve o cuidado de evitar qualquer impressão de rigidez. Foi por isso que imprimiu à figura uma leve curvatura — a Virgem apóia o braço na anca para sustentar o Menino e a cabeça inclina-se para Ele. Assim, o corpo todo parece balançar ligeiramente numa curva suave, lembrando um S, e os artistas góticos do período gostavam muito desse tema. De fato, o artista que fez essa estátua não inventou provavelmente a postura peculiar de Nossa Senhora nem o motivo da criança brincando com ela. Nessas coisas, ele estava acompanhando a tendência geral da moda. A sua contribuição pessoal reside no acabamento requintado de todos os detalhes, na beleza das mãos, as pequenas pregas dos braços do Menino, a maravilhosa superfície de prata e esmalte e, finalmente, mas não de somenos importância, a proporção exata da estátua, com sua pequena e graciosa cabeça sobre um corpo longo e esguio. Nada há de casual nessas obras dos grandes artesãos góticos. Detalhes como o manto que pende do braço direito revelam o infinito cuidado do artista em compô-lo segundo linhas graciosas e melodiosas. Jamais poderemos fazer justiça a essas obras se apenas passarmos por elas em nossos museus, dedicando-lhes apenas um rápido olhar de relance. Elas foram feitas para serem apreciadas por verdadeiros entendidos e guardadas como peças dignas de devoção.

O amor dos pintores do século XIV por detalhes graciosos e delicados é visto em manuscritos iluminados tão famosos quanto o Saltério inglês conhecido como o "Saltério da Rainha Mary". A fig. 143 mostra o Cristo no Templo, conversando com os doutos escribas. Tiveram que pô-Lo num tamborete alto e vemo-Lo explicando alguns pontos de doutrina com o gesto característico usado pelos artistas medievais quando queriam desenhar um professor. Os escribas judeus erguem as mãos em atitudes de espanto e admiração reverente, o mesmo acontecendo com os pais de Jesus, que acabam de entrar em cena e olham um para o outro maravilhados. O método de contar a história ainda é um tanto irreal. O artista, evidentemente, ainda não ouvira falar da descoberta de Giotto do método de montar uma

cena de modo a insuflar-lhe vida. Jesus, que tinha doze anos nessa época, segundo a Bíblia nos conta, ê minúsculo em comparação com os adultos, e não há qualquer tentativa, por parte do artista, para nos dar uma idéia do espaço entre as figuras. Além disso, podemos ver que todos os rostos estão mais ou menos desenhados de acordo com uma única e simples forma — sobrolhos curvos, bocas descaídas, cabelo e barba encaracolados. A surpresa é maior se olharmos para a parte inferior da mesma página e virmos que outra cena foi acrescentada, a qual nada tem a ver com o texto sagrado. É um tema recolhido da vida cotidiana da época, a caça aos patos com um falcão. Para grande deleite do homem e da mulher a cavalo, e do menino à frente deles, o falcão acaba de apanhar um pato, enquanto outros dois voam espavoridos. O artista pode não ter olhado para autênticos meninos de doze anos quando pintou a cena de cima; mas olhou indubitavelmente para falcões e patos de verdade quando pintou a cena de baixo. Talvez ele tivesse excessiva reverência pela narrativa bíblica para introduzir nela a sua observação da vida real. Por isso preferiu manter as duas coisas separadas: o modo claramente simbólico de contar uma história com gestos facilmente legíveis e sem detalhes que distraiam; e, à margem da página, uma fatia de vida real que nos recorda, uma vez mais, ser esse o século de Chaucer. Somente no decorrer do século XIV é que os dois elementos dessa arte, a narrativa graciosa e a observação fiel, se conjugaram gradualmente. Ê possível que isso não acontecesse tão cedo sem a influência da arte italiana.

Na Itália, particularmente em Florença, a arte de Giotto modificara toda a concepção de pintura. A velha maneira bizantina pareceu subitamente rígida e superada. Contudo, seria errôneo imaginar que a arte italiana separou-se do resto da Europa de um dia para o outro. Pelo contrário. As idéias de Giotto ganharam influência nos países ao norte dos Alpes, ao passo



143. Cristo no Templo; caçada com falcão. *Página do Saltério da Rainha Mary, pintado na Inglaterra por volta de 1310. Londres, Museu Britânico*

que os ideais dos pintores góticos do Norte também começaram a ter efeito sobre os mestres meridionais. Foi particularmente em Siena, outra cidade toscaria e grande rival de Florença, que o gosto e o estilo desses artistas do Norte causaram uma impressão muito profunda. Os pintores de Siena não romperam com a anterior tradição bizantina de um modo tão abrupto e revolucionário quanto Giotto em Florença. O seu grande mestre da geração de Giotto. Duccio, tentou — e fê-lo com êxito — insuflar nova vida às antigas formas bizantinas, em vez de as rejeitar inteiramente. O painel para um altar reproduzido na fig. 144 foi obra de dois mestres mais jovens da escola de Duccio: Simone Martini (1285?-1344) e Lippo Memmi (falecido em 1347?). Mostra em que grau os ideais e a atmosfera geral do século XIV tinham sido absorvidos pela arte de Siena. A pintura representa a Anunciação — o momento em que o Arcanjo Gabriel chega do Céu para saudar a Virgem, e podemos ler as palavras que saem de sua boca: *"Ave gratia plena"*. Em sua mão esquerda segura um ramo de oliveira, símbolo da paz; a mão direita está erguida, como se ele estivesse prestes a falar. A Virgem estava lendo. A aparição do anjo colheu-a de surpresa. Ela encolhe-se num movimento de temor e humildade, enquanto olha para o mensageiro do Céu. Entre os dois está um vaso com açucenas, símbolo de virgindade, e no alto do arco ogivado central vemos a pomba, símbolo do Espírito Santo, cercada de querubins de



144. SIMONE MARTINI e LIPPO MEMMI: A Anunciação. *Pintada em 1333 para um altar na Catedral de Siena. Florença, Uffizi*

quatro asas. Esses mestres compartilhavam da predileção dos artistas franceses e ingleses das figs. 142 e 143 por formas delicadas e um estado de espírito lírico. Compraziam-se nas curvas suaves das roupagens fluentes e na graça sutil dos corpos delgados. Toda a pintura se assemelha, de fato, a um preciso trabalho de ourives, com suas figuras destacando-se de um fundo dourado, tão habilmente organizado que forma um padrão admirável. Não nos cansamos de admirar o modo como essas figuras são encaixadas no complicado formato do painel; a maneira como as asas do anjo são enquadradas pelo arco ogivado da esquerda, e a figura da Virgem se retrai para ficar emoldurada pelo arco da direita, enquanto que o espaço vazio entre as duas figuras é preenchido pelo vaso e a pomba que paira acima dele. Os pintores tinham aprendido essa arte de ajustar as figuras a um padrão através da **tradição** medieval. Tivemos antes ocasião de admirar o processo pelo qual os artistas medievais dispunham os símbolos das histórias sagradas de forma a obterem um arranjo satisfatório. Mas sabemos que procederam assim por ignorarem o formato e as proporções reais das coisas e esquecerem completa-mente problemas de espaço. Não era esse o método dos artistas de Siena. Talvez achemos suas figuras um pouco estranhas, com seus olhos oblíquos e bocas curvadas. Mas bastará examinarmos alguns detalhes para ver que os ensinamentos de Giotto não tinham, em absoluto, caído em poço sem fundo. O vaso é um vaso real, num chão real de pedra, e podemos dizer exatamente onde ele se encontra em relação ao anjo e à Virgem. O banco onde a Virgem está sentada é um banco de verdade, recuando em direção ao plano de fundo, e o livro que ela segura não é apenas o símbolo de um livro, mas um genuíno livro de orações, com luz incidindo sobre ele e com sombra entre as páginas, o que deve ter sido estudado pelo artista com base num livro de orações em seu gabinete de trabalho.

Giotto foi contemporâneo do grande poeta florentino Dante, que o menciona na *Divina Comédia*. Simone Martini, o mestre da fig. 144, foi amigo de Petrarca, o maior poeta italiano da geração seguinte. A fama de Petrarca assenta hoje, principalmente, nos numerosos sonetos de amor que escreveu para Laura, Por eles sabemos que Simone Martini pintou um retrato de Laura que Petrarca tinha em alto apreço. Recordemos que os retratos, em nossa atual acepção, não existiram na Idade Média e que os artistas se contentavam em usar qualquer figura convencional de homem ou mulher e em escrever no quadro o nome da pessoa que ele pretendia representar. Lamentavelmente, o retrato de Laura por Simone Martini perdeu-se e não sabemos até que ponto seria realmente um retrato. Sabemos, porém, que esse artista e outros mestres do século **XIV** pintaram copiando da natureza, e que a arte retratista se desenvolveu durante esse período. Talvez o modo como Simone Martini olhava a natureza e observava pormenores tivesse algo a ver com isso, pois os artistas da Europa dispunham de ampla oportunidade de aprenderem através de suas realizações. Tal como o próprio Petrarca, Simone Martini passou muitos anos na corte do Papa, que nessa época não estava em Roma e sim em Avinhão, no Sul da França. A França ainda era o centro da Europa, e as idéias e estilos franceses tinham grande influência em toda parte. A Alemanha era governada por uma família do Luxemburgo que tinha sua residência em Praga. Há uma série maravilhosa de bustos que datam desse período (entre 1379 e 1386) na catedral de Praga. Representam benfeitores da igreja e servem assim ao mesmo propósito que as figuras dos



145. PETER PARLER, O MOÇO: *Auto-retrato na Catedral de Praga. Entre 1379 e 1386*

"fundadores" de Naumburgo (fig. 132, p. 145). Mas agora não há por que duvidar. São retratos autênticos, pois a série inclui bustos de contemporâneos, entre os quais um do próprio artista encarregado de os fazer, Peter Parler, o Moço, o que é, segundo todas as probabilidades, o primeiro auto-retrato autêntico de um artista por nós conhecido (fig. 145).

A Boêmia tornou-se um dos centros através do qual essa influência, oriunda da Itália e da França, se espalhou mais rapidamente. Os seus contatos chegaram à Inglaterra, onde Ricardo II casara com Ana da Boêmia. A Inglaterra tinha comércio com a Borgonha. A Europa ou, pelo menos, a Europa da Igreja Latina, era ainda uma vasta unidade. Artistas e idéias circulavam livremente de um centro para outro e ninguém pensava em rejeitar uma realização por ser "estrangeira". O estilo que surgiu desse intercâmbio, em fins do século XIV, é conhecido entre os historiadores como o "Estilo Internacional". Um maravilhoso exemplo dele na Inglaterra, possivelmente pintado por um mestre francês para um rei inglês, é o chamado "díptico de Wilton" (fig. 146). É para nós interessante por muitas razões, inclusive o fato de registrar também as feições de uma personagem histórica real, que não é outra senão o infeliz marido de Ana da Boêmia: o Rei Ricardo II. Vemo-lo ajoelhado em oração, enquanto S. João Batista e dois santos padroeiros da família real parecem recomendá-lo à Santa Virgem, a quem vemos num prado florido do Paraíso, cercada de anjos de radiosa beleza que ostentam a insígnia do rei, o cervo branco com galhos de ouro. O Menino Jesus, lépido e vivaz, inclina-se para frente, como se abençoasse ou desse as boas-vindas ao rei e lhe assegurasse que suas orações foram ouvidas. Talvez algo da antiga atitude mágica em relação à imagem ainda sobreviva no costume dos "retratos de doadores", para nos lembrar a tenacidade dessas crenças que encontramos no próprio berço da arte. Quem poderá dizer se o doador não se sentiria um pouco tranqüilizado, em meio às agruras da vida, na qual seu próprio papel talvez nem sempre fosse muito virtuoso, ao saber que em alguma igreja ou capela tranqüila exista algo de si mesmo — um retrato aí colocado através da habilidade de um artista, onde estava sempre na companhia de santos e anjos, e nunca parava de rezar?

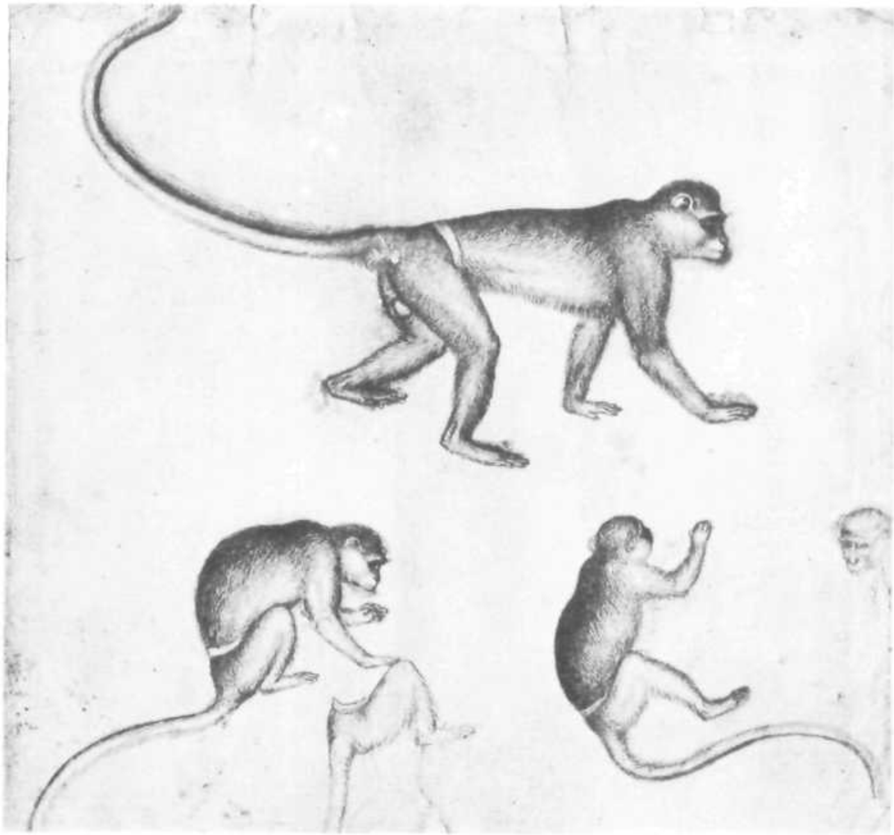
É fácil ver como a arte do díptico de Wilton está ligada às obras que discutimos antes, como tem com elas em comum o gosto pelas belas e delicadas linhas, pelos motivos graciosos e requintados. O modo como a Virgem toca o pé do Menino Jesus e os gestos dos anjos, com suas mãos longas e esguias, recordam-nos figuras que vimos antes. Vemos, uma vez mais, como o artista provou sua habilidade no uso do escorço, por exemplo, na postura do anjo ajoelhado do lado esquerdo do painel, e como se compraz em fazer uso de estudos do natural nas muitas espécies de flores que adornam o paraíso de sua imaginação.

Os artistas do Estilo Internacional aplicaram a mesma capacidade de observação e o mesmo prazer em coisas belas e delicadas sempre que retrataram o mundo à sua volta. Tinha sido costume da Idade Média ilustrar calendários com quadros das diversas ocupações características dos sucessivos meses: sementeira, caça, colheita ele. Um calendário agregado a um Livro de Horas que um rico duque borgonhês tinha encomendado à oficina dos irmãos

146. S. João Batista, Santo Eduardo, o Confessor, e Santo Edmundo, recomendam Ricardo II ao Menino Jesus. *O Díptico de Wilton, cerca de 1400. Londres, National Gallery*



Limbourg (fig. 148) mostra-nos como essas imagens inspiradas na vida real tinham adquirido animação e acuidade de observação, a partir da época do Saltério da Rainha Mary (fig. 143). A miniatura representa os festejos anuais da primavera celebrados pelos cortesãos. Eles cavalgam através de um bosque; alegres são suas roupas e atavios, com grinaldas de raminhos e flores. Podemos ver como o pintor se deleitou no espetáculo de bonitas donzelas em trajes elegantes, e como lhe agradou transportar para a sua página toda essa pompa colorida. Uma vez mais, podemos pensar em Chaucer e seus peregrinos; pois o nosso artista deu-se também ao trabalho de distinguir os diferentes tipos, tão engenhosamente que quase nos parece ouvir seu falatório jovial. O quadro foi provavelmente pintado com uma lente de aumento e deve ser estudado com a mesma carinhosa atenção. Todos os primorosos detalhes que o artista reuniu nessa página se combinam para formar um quadro que parece quase uma cena tirada da vida real. Quase, mas não totalmente; pois quando notamos que o artista fechou o fundo com uma espécie de cortina de árvores, para além da qual vemos os detalhes de um vasto castelo, apercebemo-nos de que o que ele nos oferece não é uma cena real transposta da natureza para o quadro. A sua arte parece tão distante do modo simbólico de contar uma história, usado por pintores anteriores, que é preciso fazer um esforço para se perceber que ele não foi capaz de representar o espaço em que suas figuras se movimentam, e que logrou obter essa ilusão de realidade principalmente através de sua desvelada atenção ao detalhe. Suas árvores não



147. PISANELLO: Macaco. *Folha de um caderno de esboços. Cerca de 1430. Paris, Louvre*



148. PAUL e JEAN DE LIMBOURG: Maio. *Página do Livro de Horas pintado para o Duque de Berry, cerca de 1410. Chantilly, Musée Condé*

são árvores reais pintadas de um modelo natural, mas renques de árvores simbólicas, enfileiradas uma atrás da outra, e até os rostos humanos ainda são desenvolvidos mais ou menos a partir de uma única e encantadora fórmula. Não obstante, o seu interesse por todo o esplendor e alegria da vida real que o rodeia mostra que suas idéias acerca das finalidades da pintura eram muito diferentes das dos artistas do início da Idade Média. O interesse deslocou-se gradualmente da melhor maneira de contar uma história sagrada, tão clara e impressionantemente quanto possível, para os métodos de representação de um fragmento da natureza da maneira mais fiel possível. Já vimos que os dois ideais não se chocam necessariamente. Era possível, sem dúvida, colocar esse conhecimento recém-adquirido da natureza a serviço da arte religiosa, como tinham feito os mestres do século XIV, e como outros mestres iriam fazer depois deles; mas, para o artista, a tarefa tinha, não obstante, mudado. Antes, era treino suficiente aprender as antigas formas para representar as principais figuras da História Sagrada, e aplicar esse conhecimento a combinações sempre novas. Agora, o oficio do artista incluía uma habilidade diferente. Ele tinha que ser capaz de fazer estudos da natureza e transferi-los para seus quadros. Começou por usar um livro de esboços e organizar um repertório de esboços que incluía raros e belos exemplares de plantas e animais. O que fora uma exceção no caso de Matthew Paris (fig. 134, p. 148), cedo passou a ser a regra. Um desenho como o da fig. 147, feito por Pisanello (1397?-1455?), artista do Norte da Itália, apenas uns vinte anos depois da miniatura de Limbourg. prova como esse hábito levou os artistas a estudarem um animal vivo com profundo interesse. O público que via as obras do artista começou a julgá-las pela habilidade com que a natureza era retratada e pela riqueza de pormenores atraentes que o artista conseguia incluir em seus quadros. Os artistas, entretanto, queriam ir mais além. Já não se contentavam com o domínio recém-adquirido de pintar detalhes tais como flores ou animais copiados do natural: queriam explorar as leis da percepção visual e adquirir suficientes conhecimentos do corpo humano para incluí-lo em suas estátuas e pinturas, como os gregos e romanos haviam feito. Uma vez que seus interesses enveredaram por esse caminho, a arte medieval podia realmente considerar-se no fim. Chegamos ao período usualmente conhecido como a Renascença.



149. Um escultor trabalhando. *Um dos relevos de* ANDREA PISANO no *"Campanile" florentino. Cerca de 1340*

12. A Conquista da Realidade

Início do Século XV



150. Uma igreja do início da Renascença: a Capela Pazzi, em Florença. *Projetada por* BRUNELLESCHI, *cerca de 1430*

A PALAVRA RENASCENÇA significa nascer novamente ou ressurgir, e a idéia de tal renascimento ganhou terreno na Itália desde o tempo de Giotto. Quando as pessoas desse período queriam elogiar um poeta ou um artista, diziam que sua obra era tão boa quanto a dos antigos. Giotto fora exaltado assim como um mestre que tinha liderado um verdadeiro ressurgimento da arte: as pessoas queriam significar com isso que a arte de Giotto era tão boa quanto a daqueles famosos mestres cujas obras encontravam louvadas nos autores antigos da Grécia e de Roma. Não surpreende que essa idéia se tornasse popular na Itália. Os italianos estavam perfeitamente cônscios de que, num passado distante, a Itália, tendo Roma por capital, fora o centro do mundo civilizado, e que seu poder e glória se dissipara quando as tribos germânicas, godos e vândalos, invadiram o país e desmantelaram o Império Romano. A idéia de um renascimento associava-se na mente dos romanos à idéia de uma ressurreição da "grandeza de Roma". O período entre a idade clássica, para a qual voltavam os olhos com orgulho, e a nova era de renascença, que aguardavam com esperança, era meramente um melancólico interregno. "O Período Intermédio". Assim, a idéia de uma renascença foi responsável pela idéia de que o período interposto era uma Idade Média — e ainda usamos essa terminologia. Como os italianos culpavam os godos pela



151. O zimbório da catedral de Florença. *Projetado por* BRUNELLESCHI, *cerca de 1420-36*

queda do Império Romano, começaram a se referir à arte desse período intermediário como arte **gótica,** com o que pretendiam significar bárbara — tal como hoje falamos do vandalismo quando nos referimos à destruição inútil de belas coisas.

Sabemos hoje que essas idéias dos italianos tinham pouca base, de fato. Eram, na melhor das hipóteses, um quadro rudimentar e muito simplificado do curso real dos acontecimentos. Vimos que cerca de setecentos anos separaram os godos do surgimento da arte a que hoje chamamos gótica. Também sabemos que o ressurgimento da arte, após o choque e a agitação da Idade das Trevas, deu-se gradualmente e que o próprio período gótico presenciou a grande arrancada desse ressurgimento. Talvez possamos entender a razão pela qual os italianos estavam menos conscientes desse gradual progresso e desenvolvimento da arte do que os povos que viviam mais para o norte. Vimos que, durante parte da Idade Média, os italianos ficaram para trás, pelo que as inovações de Giotto causaram neles uma tremenda impressão, sendo vistas como o renascimento de tudo o que era nobre e grande em arte. Os italianos do século XIV acreditavam que a arte, ciência e erudição tinham florescido no período clássico, que todas essas coisas tinham sido destruídas pelos bárbaros do Norte e que lhes cumpria a missão de ajudar a reviver o glorioso passado e, portanto, a inaugurar uma nova era.

Em nenhuma cidade esse sentimento de confiança e esperança era mais intenso do que em Florença, berço de Dante e de Giotto. Foi nessa próspera cidade de mercadores, nas primeiras décadas do século XV, que um grupo de artistas se dispôs deliberadamente a criar uma nova arte e a romper com as idéias do passado.

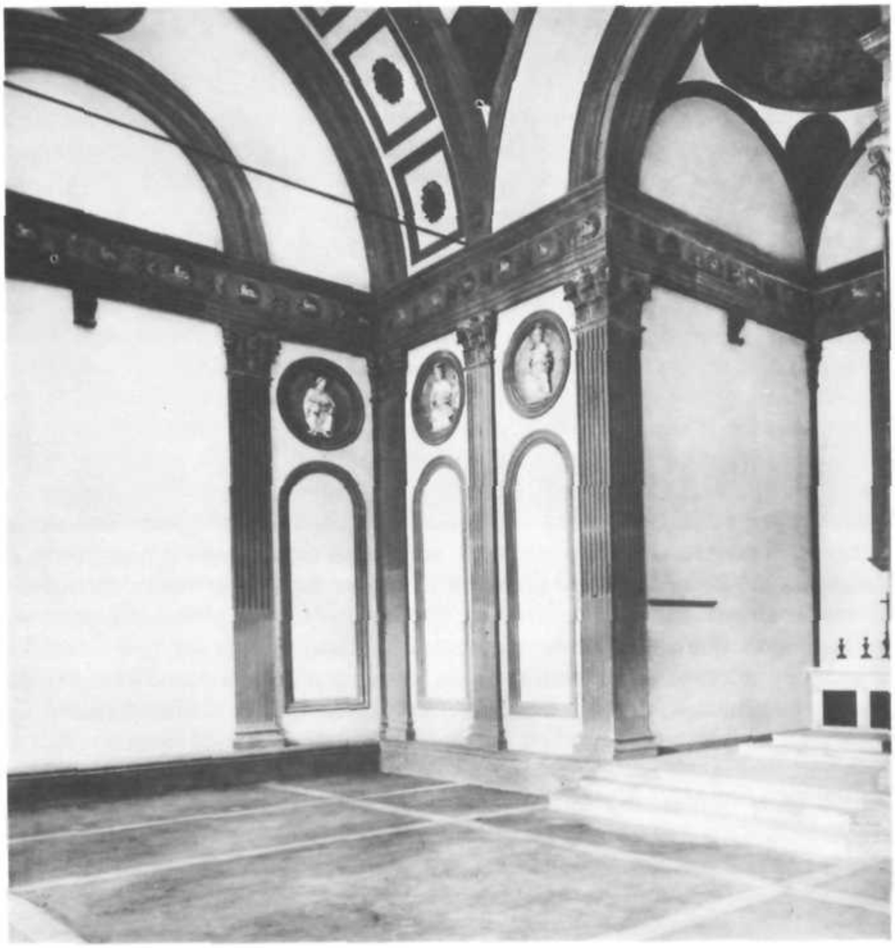
O líder desse grupo de jovens artistas florentinos foi um arquiteto, Filippo Brunelleschi (1377-1446). Brunelleschi estava empregado na conclusão da Catedral de Florença. Era uma catedral gótica e Brunelleschi tinha dominado inteiramente as invenções técnicas que faziam parte da tradição gótica. A sua fama, com efeito, assenta parcialmente num feito em traça e construção que teria sido impossível sem o seu conhecimento dos métodos góticos de construir abóbadas. Os florentinos desejavam que sua catedral fosse coroada por um imponente zimbório, mas nenhum artista era capaz de cobrir o imenso espaço entre

os pilares em que o zimbório deveria assentar, até que Brunelleschi inventou um método para realizar isso (fig. 151). Quando foi chamado a projetar novas igrejas ou outros edifícios, decidiu abandonar inteiramente o estilo tradicional e adotar o programa daqueles que ansiavam por um renascimento da grandeza romana. Consta que ele viajou para Roma e mediu as ruínas de templos e palácios, fazendo esboços de suas formas e ornamentos. Jamais foi sua intenção copiar literalmente esses antigos edifícios. Dificilmente eles poderiam ser adaptados às necessidades da Florença quatrocentista. O que Brunelleschi tinha em mira era a criação de um novo processo de construção, em que as formas da arquitetura clássica fossem livremente usadas para criar novos modos de harmonia e beleza.

O que continua sendo o aspecto mais surpreendente da realização de Brunelleschi é o fato de ter realmente conseguido concretizar seu programa. Durante cerca de quinhentos anos, os arquitetos da Europa e das Américas seguiram em sua esteira. Sempre que vamos às nossas cidades e aldeias, encontramos edifícios em que são usadas formas clássicas, como colunas e frontões. Somente no século atual os arquitetos começaram a questionar o programa de Brunelleschi e rebelaram-se contra a tradição renascentista na construção, tal como ele se revoltou contra a tradição gótica. Entretanto, muitas casas que estão sendo construídas agora, mesmo as que não têm colunas ou adornos semelhantes, ainda preservam alguns remanescentes da forma clássica, nas medidas e proporções da construção, ou no formato de molduras de portas e caixilhos de janelas. Se Brunelleschi queria criar a arquitetura de uma nova era, certamente conseguiu.

A fig. 150 mostra a fachada de uma pequena igreja que Brunelleschi construiu para a poderosa família dos Pazzi, em Florença. Vemos imediatamente que ela tem muito pouco em comum com qualquer templo clássico, mas ainda menos com as formas usadas pelos construtores góticos. Brunelleschi combinou colunas, pilastras e arcos à sua própria maneira para lograr um efeito de leveza e elegância que é diferente de tudo o que se construíra antes. Pormenores como a moldura da porta, com seu frontão clássico, revelam como Brunelleschi estudou cuidadosamente as antigas ruínas e edifícios como o Panteão (fig. 74, p. 81). Comparemos o modo como o arco é formado e penetra no andar superior com suas pilastras (meias colunas planas). Descortinamos ainda mais claramente o seu estudo de formas romanas quando entramos na igreja (fig. 152). Nada nesse brilhante e bem proporcionado interior apresenta qualquer das características que os arqui-tetos góticos tinham em tão alto apreço. Não há janelões nem delgadas colunas. Em vez disso, a parede lisa e branca é subdividida por pilastras cinzentas, as quais transmitem a idéia de uma "ordem" clássica, embora não sirvam a qualquer função real na construção do edifício. Brunelleschi apenas as colocou para enfatizar a forma e proporção do interior.

Brunelleschi não foi apenas o iniciador da arquitetura da Renascença. Segundo parece, a ele se deve outra momentosa descoberta no campo da arte, a qual também dominou a arte de séculos subseqüentes: a da perspectiva. Vimos que mesmo os gregos, que entendiam o escorço, e os pintores helenísticos que eram engenhosos na criação da ilusão da profundidade (fig. 71,



152. Interior da Capela Pazzi, *Projetada por* BRUNELLESCHI, *cerca de 1430*



153. MASACCIO: A Santíssima Trindade, a Virgem, S. João e os doadores. *Mural em Santa Maria Novella, Florença. Pintado por volta de 1427*

p. 79), ignoravam as Íeis matemáticas pelas quais os objetos parecem diminuir de tamanho quando se afastam de nós. Recordemos que nenhum artista clássico poderia ler desenhado a famosa avenida de árvores afastando-se no quadro até desaparecer no horizonte. Foi Brunelleschi quem proporcionou aos artistas os meios matemáticos para solução do problema; e a sensação que isso causou entre os pintores deve ler sido imensa. A fig. 153 mostra uma das primeiras pinturas que foram produzidas de acordo com essas regras matemáticas. Trata-se de um mural numa igreja florentina e representa a Santíssima Trindade cora a Virgem e S. João sob a Cruz, e os doadores — um velho mercador e sua esposa — ajoelhados do lado de fora. O pintor que fez esse mural chamava-se Masaccio (1401-28), que significa "desajeitado” *. Deve ter sido um gênio extraordinário, pois sabemos que

*Na verdade, seu nome era Tommaso di ser Giovanni, sendo II Masaccio o apelido que afinal o imortalizou (N. do T)



154. DONATELLO: S. Jorge. *Estátua em mármore da Igreja de Or San Michele, cerca de 1416. Florença, Bargello*

morreu com 28 anos incompletos e, por essa altura, já provocara uma verdadeira revolução na pintura. Essa revolução não consistiu apenas no estratagema técnico da pintura em perspectiva, embora isso, por si só, deva ter sido deveras espantoso enquanto foi novidade. Podemos imaginar a perplexidade dos florentinos quando esse mural foi exposto e parecia ter feito um buraco na parede, através do qual podiam ver uma nova capela no moderno estilo de Brunelleschi. Mas talvez ficassem ainda mais surpresos diante da simplicidade e grandiosidade das figuras que eram emolduradas por essa nova arquitetura. Se os florentinos esperavam algo na linha do Estilo Internacional, que estava tanto em moda em Florença como no resto da Europa, devem ter ficado desapontados. Em vez da graça delicada, viram figuras maciças: em lugar de curvas fluentes, sólidas formas angulares; e em vez de pormenores refinados, como flores e pedras preciosas, um túmulo sombrio com um esqueleto em cima. Mas se a arte de Masaccio era menos agradável à vista do que as pinturas a que estavam habituados, por outro lado, era bem mais sincera e comovente. Podemos depreender que Masaccio admirou a grandeza dramática de Giotto, embora não o imitasse. O simples gesto com que a Virgem aponta para seu Filho crucificado é tão eloqüente e impressionante por constituir o único movimento em toda a solene pintura. Suas figuras, de fato, parecem estátuas. Foi esse efeito, mais do que qualquer outra coisa, que Masaccio intensificou pelo enquadramento em perspectiva em que suas figuras foram colocadas. Sentimos que quase podemos tocá-las, e essa sensação traz as figuras e sua mensagem para mais perto de nós. Os novos artifícios e descobertas da arte nunca foram um fim em si para os grandes mestres da Renascença. Usaram-nos sempre com o propósito de acercar ainda mais do nosso espírito o significado dos temas representados. O maior escultor do círculo de Brunelleschi foi o mestre florentino Donatello (1386?-1466). Era quinze anos mais velho do que Masaccio, mas viveu muito mais tempo. A fig. 154 mostra um de seus primeiros trabalhos.

Foi encomendado pela corporação dos alfagemes e armeiros, cujo santo padroeiro. S. Jorge, representa; a estátua destinava-se a um nicho na parte exterior da igreja florentina de Or San Michele. Se recordarmos as estátuas góticas no exterior das grandes catedrais (fig. 130, p. 142), compreenderemos como Donatello rompeu completamente com o passado. Essas estátuas góticas pairavam ao lado dos pórticos, em filas hieráticas e solenes, parecendo seres de outro mundo. O S. Jorge de Donatello finca-se com firmeza no chão, os pés resolutamente plantados na terra, como se estivesse decidido a não ceder um palmo de terreno. Seu rosto nada tem da beleza indefinida e serena dos santos medievais — é todo ele energia e concentração. Parece vigiar a aproximação do inimigo e medi-lo de alto a baixo, a mão pousada no escudo, toda a sua atitude tensa de desafiadora determinação. A estátua permaneceu famosa como **retraio** impar de vigor e coragem juvenis. Mas não é apenas a imaginação de Donatello que devemos admirar, a sua faculdade de visualizar o santo guerreiro de maneira tão vigorosa e convincente; toda a sua abordagem da arte da escultura mostra uma concepção completamente nova. Apesar da impressão de vida e movimento que a estátua transmite, seus contornos permanecem claros e sólidos como um rochedo. Tal como as pinturas de Masaccio, ela mostra-nos que Donatello quis substituir o sutil refinamento de seus predecessores por uma nova e sadia observação da natureza. Detalhes como as mãos e o cenho do santo demonstram uma completa independência dos modelos tradicionais. Provam um estudo original e deliberado das características reais do corpo humano. Pois esses mestres florentinos do começo do século XV já não se contentavam em repelir as antigas fórmulas transmitidas pelos artistas medievais. Tal como os gregos e romanos, a quem admiravam, começaram a estudar o corpo humano em seus *ateliers* e oficinas, pedindo a modelos ou a colegas artistas que posassem para eles nas atitudes requeridas. Esse novo interesse e esse novo método é que fazem a obra de Donatello parecer tão profundamente convincente.

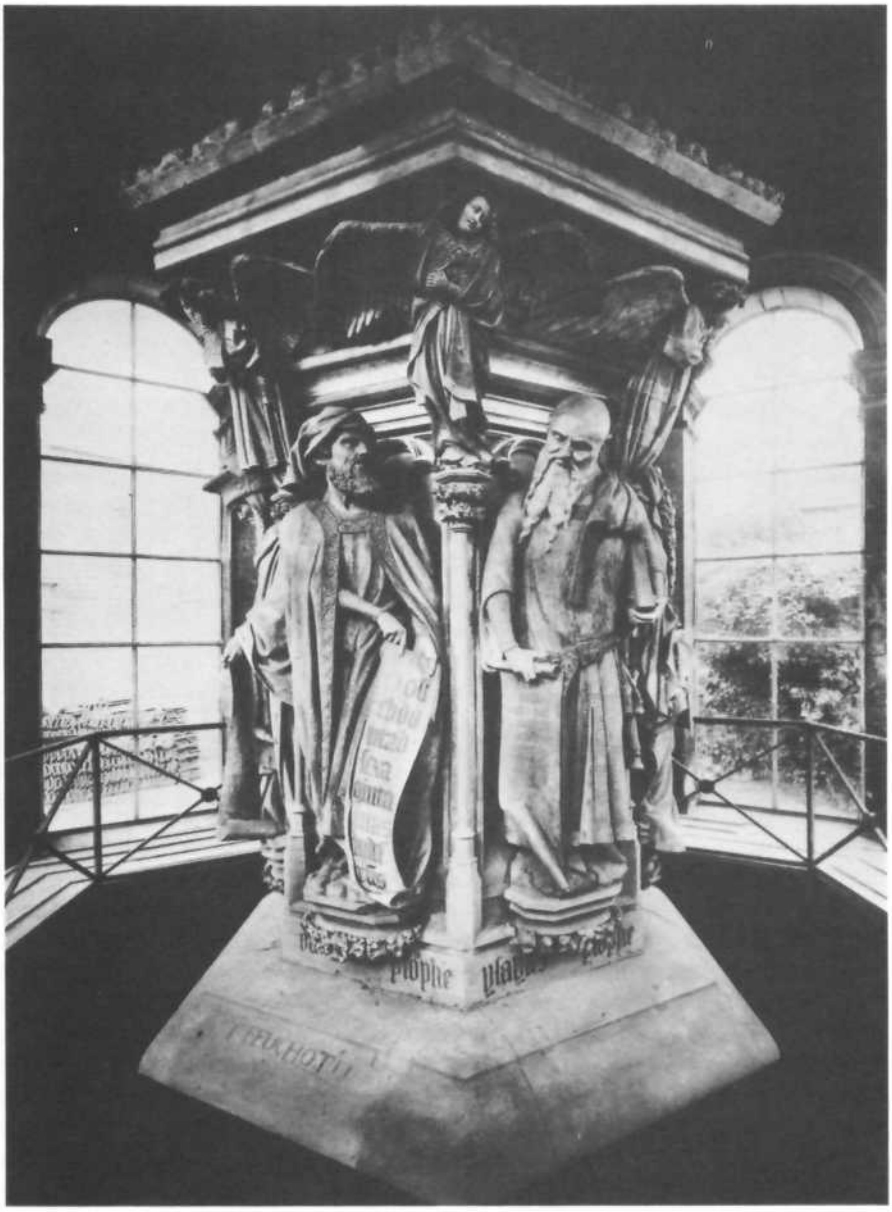
Donatello adquiriu grande fama durante sua vida. Tal como Giotto, um século antes, era frequentemente chamado a outras cidades italianas a fim de lhes aumentar a beleza e a glória. A fig. 155 reproduz um relevo em bronze por ele produzido para uma pia batismal em Siena, dez anos depois do S. Jorge, em 1427. A semelhança da pia batismal medieval da fig. 122 (p. 133), ilustra também uma cena da vida de S. João Batista. Mostra o tétrico momento em que a princesa Salomé pediu ao Rei Herodes, como prêmio por ter dançado para ele, a cabeça de S. João e a obteve. O nosso olhar penetra no régio salão do banquete e vai ainda mais longe, até à galeria dos músicos e a um lanço de escadas e salas ao fundo. O carrasco acabou de chegar e ajoelha-se ante o rei transportando numa bandeja a cabeça do santo. O rei recua e ergue as mãos horrorizado, crianças choram e fogem; a mãe de Salomé, que instigou o crime, é vista dirigindo-se ao rei, tentando explicar a ato. Há um grande vazio em torno dela, quando os convivas recuam. Um deles cobre os olhos com a mão, outros cercam Salomé, que parece ter nesse instante suspendido a dança. Não é necessário explicar detalhadamente que características são novas nessa obra de Donatello. São todas. As pessoas acostumadas às claras e graciosas narrativas da arte gótica, o modo de Donatello de contar uma história deve ter causado um choque. Não houve aqui o desejo de formar um padrão agradável e bem arrumado, mas, pelo contrário, o de produzir um efeito de súbito caos. Tal como as figuras de Masaccio, as de Donatello são ásperas e angulares em seus movimentos. Os gestos são violentos e não se vislumbre tentativa alguma de mitigar o horror



155. DONATELLO: Festim de Herodes. *Relevo em bronze dourado de uma pia batismal em S. Giovanni, Siena. Completado em 1427*

da história. Para os seus contemporâneos, a cena deve ter parecido quase perigosamente viva.

A nova arte da perspectiva aumenta ainda mais a ilusão de realidade. Donatello deve ler começado por se perguntar: "Como teriam acontecido as coisas quando a cabeça do santo foi trazida para o salão?" Ele empenhou-se em representar um palácio clássico como aquele em que o evento poderia ter ocorrido, e escolheu tipos romanos para as figuras ao fundo. Percebe-se nitidamente que, de fato, nessa época, Donatello, como seu amigo Brunelleschi, tinha iniciado um estudo sistemático dos remanescentes romanos para ajudá-lo a concretizar o renascimento da arte. É inteiramente errado,



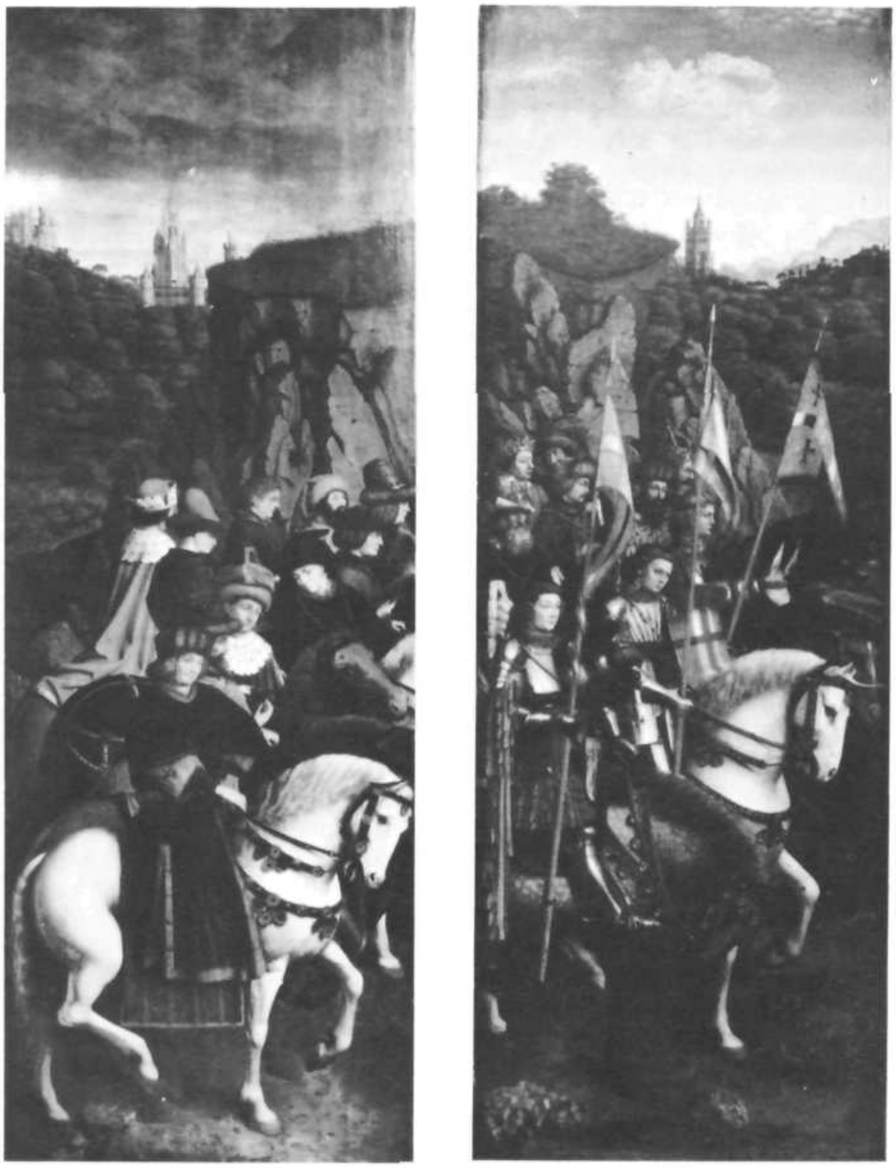
156. CLAUS SLUTER: Os profetas Daniel e Isaías. *Da fonte de Moisés perto de Dijon, erigida entre 1393 e 1402*

porém, imaginar que esse estudo da arte grega e romana *causou* a "Renascença". A verdade é quase o oposto. Os artistas em redor de Brunelleschi ansiavam com tanta veemência por uma renovação da arte que se voltaram para a natureza, a ciência e os remanescentes da antiguidade a fim de realizarem seus novos objetivos.

O domínio da ciência e do conhecimento da arte clássica manteve-se por algum tempo na posse exclusiva dos artistas italianos da Renascença. Mas a vontade apaixonada de criar uma nova arte, que fosse mais fiel à natureza do que tudo o que fora visto até então, inspirou também os artistas da mesma geração no Norte.

Assim como a geração de Donatello em Florença se cansou das sutilezas e refinamentos do estilo gótico internacional e ambicionou criar figuras mais vigorosas e austeras, também um escultor transalpino se bateu por uma arte mais real e mais franca do que as delicadas obras de seus predecessores. Esse escultor foi Claus Sluter, que trabalhou por volta de 1380-1400 em Dijon, nessa época a capital do rico e próspero Ducado de Borgonha. Sua obra mais famosa é um grupo de profetas que formou outrora a base de um grande crucifixo que assinalava a fonte de um famoso local de peregrinação (fig. 156). São os homens cujas palavras eram interpretadas como a profecia da Paixão. Cada um deles tem na mão um grande rolo de pergaminho em que essas palavras estavam inscritas e parecem estar meditando sobre a tragédia iminente. Já não são as solenes e rígidas figuras que ladeiam os pórticos das catedrais góticas (fig. 130, p. 142). Diferem dessas obras anteriores, tanto quanto o S. Jorge de Donatello. O homem de turbante é Daniel, o velho profeta calvo, Isaías. Postados diante de nós, de tamanho maior que o natural, ainda animados pelo ouro e a cor, parecem menos estátuas do que personagens impressionantes de um auto sacro medieval, prestes a recitarem seus papéis. Mas, apesar de toda essa ilusão de realidade, não devemos esquecer o senso artístico com que Sluter criou essas figuras maciças, com o largo movimento das vestes e a dignidade das posturas.

Não foi um escultor, porém, quem realizou a conquista finai da realidade no Norte. Pois o artista cujas descobertas revolucionárias se sentiu, desde o começo, representarem algo inteiramente novo foi o pintor Jan van Eyck (1390?-1441). Tal como Sluter, ele também estava ligado à corte dos Duques de Borgonha. mas trabalhou sobretudo na Flandres. região dos Países Baixos que corresponde atualmente à Bélgica. Sua mais famosa obra é um gigantesco retábulo com numerosas cenas, na cidade de Gand. Consta que esse políptico teria sido iniciado pelo irmão mais velho de Jan, Hubert, de quem pouco se sabe, e concluído por Jan em 1432, na mesma década que viu serem completadas as grandes obras de Masaccio e Donatello já descritas. A fig. 157 mostra-nos partes desse maravilhoso retábulo, com santos e peregrinos afluindo de todos os lados para a adoração do Cordeiro. À primeira vista, essas vívidas cenas podem não parecer muito diferentes das miniaturas pintadas para a corte borgonhesa uma geração atrás (fig. 147, p. 164). De fato, se atentarmos para a Festa de Maio pintada pelos irmãos Limbourg, certamente encontraremos muitas semelhanças flagrantes. Ao invés dos artistas florentinos de sua geração. Jan van Eyck não rompeu radicalmente com as tradições do Estilo Internacional. Preferiu explorar os métodos dos irmãos Limbourg e levá-los a tal acume de perfeição que deixou para trás as idéias da arte medieval. Eles, como outros mestres góticos do período, compraziam-se



157. JAN VAN EYCK: Os Juízes Íntegros e os Cavaleiros de Cristo. *Painéis laterais do retábulo de Gand. Concluído em 1432. Gand, S. Bavão*

em encher suas pinturas de pormenores delicados e encantadores, captados pela observação. Orgulhavam-se em exibir sua habilidade na pintura de flores e animais, edifícios, vestuários suntuosos e jóias, e em apresentar uma deliciosa festa para os olhos. Vimos que eles não se preocupavam excessivamente com a aparência real das figuras e paisagens, nem com o fato de seus desenhos e perspectivas não serem, portanto, muito convincentes. Não se pode dizer o mesmo das pinturas de Van Eyck. A sua observação da natureza é ainda mais paciente, seu conhecimento dos detalhes ainda mais exato. As **árvores** e os edifícios ao fundo mostram claramente essa diferença. As árvores dos irmãos Limbourg, como se recordará, são bastante esquemáticas e convencionais. Suas paisagens pareciam mais um pano de fundo ou uma tapeçaria do que um cenário real. Tudo isso é muito diferente na pintura de Van Eyck. Temos aqui árvores e paisagens reais, no caminho da cidade e do castelo que se vislumbram contra o horizonte. A paciência infinita com que a erva nos rochedos e as flores que crescem nos penhascos foram pintadas não sofre comparação com a vegetação rasteira, meramente ornamental, da miniatura dos Limbourg. O que dizemos da paisagem vale também para as figuras. Van Eyck parece ler sido tão determinado na reprodução minuciosa de cada detalhe em sua pintura que temos quase a impressão de podermos contar os pêlos na crina dos cavalos ou as guarnições de pele nos trajes dos cavaleiros. O cavalo branco na miniatura dos Limbourg lembra um cavalinho de balanço. O cavalo no retábulo de Van Eyck é muito semelhante nas formas e postura, mas está vivo. Podemos ver luz em seus olhos, as dobras na pele e, enquanto o cavalo anterior parecia quase plano, o de Van Eyck tem patas redondas que são modeladas em luz e sombra.

Poderá parecer trivial ou fútil determo-nos em todos esses pequenos detalhes e elogiar um grande artista pela paciência com que observou e copiou a natureza. Seria certamente errado ter em menos apreço a obra dos irmãos Limbourg ou de qualquer outro artista porque faltou a sua pintura essa imitação fiel da natureza. Mas, se quisermos entender o modo como se desenvolveu a arte setentrional, cumpre-nos apreciar esse infinito cuidado e paciência de Jan Van Eyck. Os artistas meridionais de sua

geração, os mestres florentinos do circulo de Brunelleschi, tinham desenvolvido um método pelo qual a natureza podia ser representada num quadro com exatidão quase científica. Começavam com uma estrutura de linhas em perspectiva e construíam o corpo humano através do conhecimento de anatomia e das leis do escorço. Van Eyck adotou o caminho oposto. Realizou a ilusão da natureza mediante a paciente adição de detalhe após detalhe, até que a totalidade de seu quadro se convertesse num espelho do mundo visível. Essa diferença entre a arte do Norte e a italiana continuou sendo importante por muitos anos. É um palpite fácil dizer que qualquer obra que sobressaia na representação da bela superfície das coisas, de flores, jóias ou textura das roupagens, será de um artista setentrional, muito provavelmente de um pintor holandês; ao passo que uma pintura de contornos audazes, perspectiva clara e um domínio seguro do belo corpo humano será italiana.

Para levar a termo sua intenção de espelhar a realidade em todos os seus pormenores, Van Eyck teve que aperfeiçoar a técnica da pintura. Ele foi o inventor da pintura a óleo. Tem havido muita discussão em torno do significado exato e da veracidade dessa asserção, mas os detalhes importam comparativamente pouco. A sua descoberta não foi algo como a da perspectiva, que constituiu um evento inteiramente novo. O que ele realizou foi uma nova receita para a preparação de tintas, antes delas serem postas no painel. Os pintores dessa época não compravam cores prontas em tubos ou caixas. Tinham que preparar os seus próprios pigmentos, sobretudo extraídos de plantas e minerais. Procediam depois à sua pulverização, triturando-os entre duas pedras — ou mandando seus aprendizes triturarem-nos — e, antes de os usarem, adicionavam algum líquido aos pigmentos, a fim de converterem o pó numa espécie de pasta. Havia diversos métodos para fazer isso, mas, durante a Idade Média, o principal ingrediente do líquido tinha que ser obtido de um ovo, o que era muito adequado exceto pelo fato de secar muito depressa. O método de pintura com esse tipo de preparação de cores chamava-se têmpera. Jan Van Eyck não estava satisfeito com a fórmula, porque não lhe permitia realizar transições suaves em que as tonalidades das cores se transformassem gradualmente de umas para outras. Se usasse óleo em vez de ovo, poderia trabalhar muito mais lentamente e com maior exatidão. Poderia fazer cores lustrosas suscetíveis de serem aplicadas em camadas transparentes ou "vidrados"; poderia adicionar cintilantes detalhes em relevo com um pincel de ponta aguçada; e realizar todos aqueles milagres de exatidão e minúcia que espantaram seus contemporâneos e cedo levaram à aceitação geral da pintura a óleo como o veículo pictórico mais adequado. A arte de Van Eyck atingiu talvez seu maior triunfo na pintura de retratos. Um dos seus mais famosos retratos é o da fig. 159, o qual representa um mercador italiano, Giovanni Arnolfini, que tinha ido aos Países Baixos em viagem de negócios, na companhia de sua noiva, Jeanne de Chenany. À sua maneira, era uma obra tão nova e revolucionária quanto a de Donatello ou Masaccio na **Itália.** Um simples recanto do mundo real tinha sido subitamente fixado num painel como por mágica. Não lhe faltava nada: o tapete e os chinelos, o rosário na parede, a pequena escova ao lado do leito e as frutas no parapeito da janela e sobre a arca. Era como se pudéssemos fazer uma visita aos Arnolfini em sua residência. O quadro representa provavelmente um momento solene na vida do casal: os seus esponsais. A jovem acaba de colocar sua mão direita sobre a esquerda de Arnolfini e este parece estar prestes a colocar sua própria mão direita na dela, como símbolo solene de sua união. Provavelmente o pintor foi chamado a registrar esse importante momento como testemunha, tal como um notário poderia ser chamado para declarar que esteve presente num ato solene idêntico. Isso explicaria por que o mestre apôs seu nome numa posição de destaque no quadro, com as palavras latinas *"Johannes de eyck fuit hic"* (Jan van Eyck esteve presente). No espelho ao fundo do quarto vemos toda a cena refletida por trás e aí, ao que parece, também vemos a imagem do pintor e testemunha. Ignoramos se foi o mercador italiano ou o artista setentrional quem concebeu a idéia de fazer tal uso do novo gênero de pintura, o qual pode ser comparado ao uso legal de uma fotografia, adequadamente endossada por uma testemunha idônea. Mas quem quer que tivesse originado a idéia, por certo havia



158. Detalhe da fig. 159

compreendido rapidamente as tremendas possibilidades inerentes na nova maneira do pintar de Van Eyck. Pela primeira vez na história, o artista tornou-se a perfeita testemunha ocular, na mais verdadeira acepção da palavra.

Em sua tentativa de traduzir a realidade tal como se apresenta aos olhos, Van Eyck, tal como Masaccio, tinha que renunciar aos padrões aprazíveis e às curvas fluentes do estilo gótico internacional. Suas figuras podem até parecer, a alguns, rígidas e deselegantes, quando comparadas com o requintado *donaire* de pinturas como o díptico de Wilton (fig. 146, p, 163). Mas por toda a Europa os artistas dessa geração, em sua apaixonada busca de verdade, desafiavam as antigas idéias de beleza e provavelmente chocavam muita gente mais velha. Um dos mais radicais desses inovadores foi um pintor suíço, Conrad Witz (1400?-1460?). A fig. 160 é de um retábulo que ele pintou em 1444 para Genebra. Está dedicado a S. Pedro e representa o encontro do Santo com o Cristo após a Ressurreição, tal como é descrito no Evangelho de S. João (capítulo XXI). Alguns apóstolos e seus companheiros tinham ido pescar no mar de Tiberíades, mas nada apanharam. Quando chegou a manhã, Jesus estava na praia, mas os discípulos não O reconheceram. Então lhes disse que lançassem a rede à direita do barco, e foi tão grande a quantidade de peixe que nem podiam içar a rede. Nesse momento, um dos discípulos exclamou: "É o Senhor!" Ao ouvir isso, Pedro "cingiu-se com sua veste de pescador, porque se havia despido, e lançou-se ao mar"; mas "os outros discípulos vieram no barquinho puxando a rede com os peixes", após o que compartilharam de uma refeição com Jesus. Um pintor medieval que fosse solicitado a ilustrar esse evento milagroso contentar-se-ia provavelmente com uma série convencional de linhas onduladas para assinalar o mar de Tiberíades. Mas Witz desejou mostrar aos burgueses de Genebra como deve ter sido a cena quando Jesus se acercou da orla da praia. Assim, ele não pintou um lago qualquer, mas um lago que todos eles conheciam bem: o lago de Genebra com o maciço monte Salève erguendo-se ao fundo. É uma paisagem real que todos podiam ver e que ainda hoje se parece muito com a reproduzida na pintura. Talvez se trate da primeira representação exata, o primeiro "retrato" de um panorama real jamais tentado. Sobre esse lago de verdade, Witz pintou pescadores de verdade; não os majestosos apóstolos das representações mais antigas, mas rudes homens do povo, atarefados com seus apetrechos de pesca e esforçando-se um tanto desajeitadamente por manter a barca em equilíbrio. S. Pedro parece um tanto perdido dentro da água e assim devia sentir-se, por certo. Somente o Cristo permanece numa atitude calma e firme. Sua figura sólida lembra as do grande afresco de Masaccio (fig. 153. p. 171). Deve ter sido uma experiência impressionante para os fiéis de Genebra, quando contemplaram esse novo retábulo pela primeira vez e viram os apóstolos como homens iguais a eles, pescando no próprio lago de sua cidade, com o Cristo surgindo milagrosamente na praia que lhes era familiar, para trazer ajuda e conforto.



159. JAN VAN EYCK: O casal Arnolfini. *Pintado em 1434. Londres, National Gallery*



160. CONRAD WITZ: A Pesca Milagrosa. *De um retábulo pintado em 1944. Genebra, Museu*

161. Pedreiros e escultores trabalhando em colocação de tijolo, perfuração, medição e escultura. *Da base de um grupo por* NANNI DI BANCO. *Cerca de 1408. Florença, Igreja de Or San Michele*



13. Tradição e Inovação: I

Final do Século XV na Itália



162. Uma igreja renascentista: Santo Andrea em Mântua. *Projetada por* ALBERTI, *cerca de 1460*

AS NOVAS DESCOBERTAS que tinham sido feitas pelos artistas da Itália e Flandres no começo do século XV tinham produzido um frêmito de emoção em toda a Europa. Pintores e patrocinadores estavam igualmente fascinados pela idéia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a História Sagrada de um modo comovente, mas servisse também para espelhar um fragmento do mundo real. Talvez o resultado mais imediato dessa grande revolução na arte foi os artistas começarem por toda parte a realizar experimentos e a buscar novos e surpreendentes efeitos. Esse espírito de aventura que se apossou da arte no século XV assinala a verdadeira ruptura com a Idade Média.

Há um efeito dessa ruptura que devemos considerar em primeiro lugar. Até por volta de 1400, a arte em diferentes partes da Europa desenvolvera-se segundo linhas semelhantes. Recordemos que o estilo dos pintores e escultores góticos desse período é conhecido como Estilo Internacional porque os objetivos dos mais destacados mestres da França e Itália, da Alemanha e da Borgonha, eram todos muito semelhantes. E claro, tinham existido diferenças nacionais durante toda a Idade Média — lembremos as diferenças entre a França e a Itália durante o século XIII — mas, em seu todo, elas não eram muito importantes. Isso aplica-se não só ao campo da arte, mas também ao mundo de saber e até à política. Os homens eruditos da Idade Média falavam e escreviam em latim e não fazia grande diferença se lecionavam na Universidade de Paris, Pádua ou Oxford.

Os nobres do período compartilhavam dos ideais da cavalaria; sua lealdade ao rei ou ao senhor feudal não implicava que se considerassem os paladinos de qualquer povo ou nação. Tudo isso mudou gradualmente em fins da Idade Média, quando as cidades, com seus burgueses e mercadores, se tornaram mais importantes do que os castelos dos barões. Os mercadores falavam em vernáculo e uniam-se contra qualquer concorrente estrangeiro ou intruso. Cada cidade orgulhava-se e era ciosa de sua própria posição e privilégios no comércio e indústria. Na Idade Média, um bom mestre podia viajar de um local de construção a outro, podia ser recomendado de mosteiro para mosteiro, e poucos se preocupavam em perguntar-lhe qual era a sua nacionalidade. Mas, assim que as cidades ganharam em importância, os artistas, como todos os artesãos e artífices, organizaram-se em corporações. Essas corporações eram, sob muitos aspectos, semelhantes aos nossos sindicatos. Competia-lhes zelar pelos direitos e privilégios de seus

membros e assegurar um mercado para os seus produtos. Para ser admitido na corporação, o artista tinha de mostrar que era capaz de atingir determinados padrões, que era, de fato, um mestre em seu ofício. Era autorizado então a instalar uma oficina, a empregar aprendizes e a aceitar encomendas para retábulo, retratos, arcas pintadas, estandartes e brasões, ou qualquer outro trabalho do gênero.

As corporações eram usualmente companhias ricas que faziam ouvir sua voz no Governo da cidade e não só a ajudavam a ser próspera como também se empenhavam em fazê-la bela. Em Florença e em outras cidades, as corporações dos ourives, dos tecelões, dos armeiros e outros, dedicavam uma parte de suas verbas a fundação de igrejas, construção de câmaras corporativas e dedicação de altares e capelas. A esse respeito, fizeram muito pela arte. Por outro lado, zelavam escrupulosamente pelos interesses de seus próprios membros e, portanto, dificultavam a qualquer artista de fora obter emprego ou instalar-se entre eles. Somente os artistas mais famosos conseguiam, por **vezes,** quebrar essa resistência e viajar o mais livremente possível no período em que estavam sendo construídas as grandes catedrais.

Tudo isso tem relação com a história da arte porque, graças ao crescimento das cidades, o **Estilo** Internacional foi, talvez, o último estilo transnacional que a Europa viu, pelo menos até ao século XX. No século XV, a arte fragmentou-se numa série de "escolas" diferentes; quase todas as cidades grandes ou pequenas da Itália. Flandres e Alemanha tinham sua própria "escola de pintura". A palavra "escola" é algo desorientadora. Nesses tempos não existiam escolas de arte onde jovens estudantes freqüentassem aulas. Se um rapaz decidisse que gostaria de ser pintor, o pai colocava-o como aprendiz desde muito cedo em casa de um dos principais mestres da cidade. Ficava ai vivendo, usualmente, fazia recados para a família do mestre e tinha que se mostrar útil de todas as maneiras possíveis. Uma das suas principais tarefas podia ser a de triturar o material para a preparação de cores ou ajudar no apronto dos painéis de madeira ou telas que o mestre quisesse usar. Gradualmente, ser-lhe-ia confiada a execução de alguns trabalhos de escassa importância, como pintar um mastro de bandeira. Depois, num dia em que o mestre estivesse muito atarefado, ele pediria ao aprendiz para ajudá-lo no acabamento de alguma parte insignificante de uma obra importante — pintar o fundo que o mestre delineou previamente na tela, terminar as roupas dos circunstantes numa cena. Se o rapaz mostrava talento e sabia como imitar à perfeição a maneira de pintar do mestre, eram-lhe confiadas aos poucos tarefas mais importantes — talvez pintar um quadro inteiro a partir do esboço do mestre e com a supervisão deste. Estas eram, portanto, as "escolas de pintura" do século XV. Eram, na verdade, excelentes escolas e existem hoje em dia muitos pintores que desejariam ter recebido um treinamento tão completo. O modo como os mestres de uma cidade transmitiam sua habilidade e experiência à geração jovem também explica por que a "escola de pintura" nessas cidades desenvolveu uma individualidade própria tão definida. Pode-se reconhecer se uma pintura do século XV provém de Florença ou de Siena. Dijon ou Bruges, Colônia ou Viena.

Para obtermos uma posição vantajosa da qual possamos examinar essa imensa variedade de mestres, "escolas" e experimentos, é melhor voltarmos a Florença, onde se iniciara a grande revolução em arte. É fascinante observar como a geração que se seguiu a Brunelleschi, Donatello e Masaccio tentou utilizar as descobertas deles e aplicá-las a todas as tarefas com que deparavam. Isso nem sempre era fácil. As principais tarefas que os clientes encomendavam mantinham-se, no fim de contas, fundamentalmente inalteradas desde o período anterior. Por vezes, os novos e revolucionários métodos pareciam colidir com as encomendas tradicionais. Vejamos o caso da arquitetura: a idéia de Brunelleschi fora introduzir as formas dos edifícios clássicos, as colunas, frontões e cornijas, que ele copiara das ruínas romanas. Ele empregara essas formas em suas igrejas. Seus sucessores estavam ansiosos por imitá-lo. A fig. 162 mostra uma igreja projetada pelo arquiteto florentino Leone Battista Alberti (1404-72), que concebeu a sua fachada como um gigantesco arco triunfal a maneira romana (fig. 75, p. 83). Mas como aplicar esse novo programa a uma residência comum numa rua da cidade? As casas e os palácios tradicionais não podiam ser construídos à maneira de exemplos. Nenhuma casa particular sobrevivera dos tempos romanos e. mesmo que isso tivesse acontecido, as necessidades e os hábitos haviam mudado tanto que as residências de antanho pouca orientação forneceriam. O problema, portanto, era encontrar um meio-termo entre a casa tradicional, com paredes e janelas, e a forma clássica que Brunelleschi ensinara os arquitetos a usarem. Foi também Alberti quem encontrou a solução que continuaria sendo influente até aos nossos dias. Quando construiu um palácio para os Rucellai, uma família de abastados mercadores florentinos (fig. 163). projetou um edifício comum de três andares. Entretanto, Alberti manteve-se fiel ao programa de Brunelleschi e usou formas clássicas para a decoração da fachada. Em vez de construir colunas ou meias colunas, cobriu a casa com uma série de pilastras e cornijamentos planos que sugeriam uma ordem clássica sem alterar a estrutura do edifício. É fácil ver onde Alberti tinha aprendido esse princípio. Recordemos o Coliseu Romano (fig. 73, p. 80), em que várias "ordens" gregas foram aplicadas aos diversos andares. Também no palácio Rucellai o andar inferior é uma adaptação da ordem dórica e também aí vemos arcos entre as pilastras. Mas, embora Alberti tenha assim dado ao palácio da velha cidade um ar moderno, ao reverter a formas romanas, não rompeu inteiramente com as tradições góticas. Bastará compararmos as janelas do palácio com as da fachada de Notre Dame de Paris (fig. 126, p. 137) para descobrir uma inesperada semelhança. Alberti "traduziu" meramente uma traça gótica para formas clássicas suavizando o "bárbaro" arco ogival e usando os elementos da ordem clássica num contexto tradicional.

Essa realização de Alberti é típica. Pintores e escultores da Florença quatrocentista também se encontraram frequentemente numa situação em que tinham de adaptar o novo programa a uma velha tradição. A mistura entre velho e novo, entre tradições góticas e formas modernas, é característica de muitos dos mestres de meados do século XV.

O maior desses mestres florentinos, que logrou harmonizar as novas realizações com a antiga tradição, foi um escultor da geração de Donatello, Lorenzo Ghiberti (1378-1455). A fig. 164 mostra um de seus relevos para a mesma pia batismal em Siena a que foi destinada a "Dança de Salomé" de Donatello (fig. 155, p. 174). Sobre a obra de Donatello poderíamos dizer que tudo era novo; a de Ghiberti parece muito menos surpreendente à primeira vista. Notamos que o arranjo da cena não é muito diferente do usado pelo famoso fundidor de Liège do século XII (fig. 122. p. 133): Cristo no centro, ladeado por S. João Batista e os anjos celebrantes, com Deus Pai e a Pomba



163. Palácio Rucellai, Florença. *Projetado por* ALBERTI, *cerca de 1460*

aparecendo no Céu. Mesmo no tratamento de detalhes, a obra de Ghiberti recorda a de seus precursores medievais; o carinho com que ele arranja as pregas das vestes pode lembrar-nos tais trabalhos de ourivesaria do século XIV como a Santa Virgem da fig. 142 (p. 157). No entanto, o relevo de Ghiberti é, à sua própria maneira, tão vigoroso e convincente quanto o de Donatello que lhe faz companhia. Também ele aprendeu a caracterizar cada figura e a fazer-nos compreender o papel que ela desempenha: a beleza e humildade do Cristo, o Cordeiro de Deus, o solene e enérgico gesto de S. João, o esquálido profeta chegado do ermo, e as hostes celestiais de anjos que silenciosamente se entreolham em júbilo e enlevo. E, enquanto o novo modo dramático de Donatello de representar a cena sagrada perturba um pouco a clara disposição que fora o orgulho de tempos idos, Ghiberti cuidou



164. GHIBERTI: Batismo do Cristo. *Relevo em bronze dourado de uma pia batismal. Concluído em 1427. Siena, S. Giovanni*

de se manter lúcido e comedido. Ele não nos dá a idéia de espaço real que Donatello tinha em mente. Preferiu dar-nos apenas uma sugestão de profundidade e deixar que suas principais figuras se destaquem nitidamente contra um fundo neutro.

Assim como Ghiberti permaneceu fiel a algumas das idéias da arte gótica, sem se recusar a fazer uso das novas descobertas do seu século, o grande pintor Fra Angélico de Fiesole, perto de Florença (1387-1455), aplicou os novos métodos de Masaccio principalmente para expressar as idéias tradicionais da arte religiosa. Fra Angélico era um frade da Ordem Dominicana e os afrescos que pintou em seu mosteiro florentino de S. Marcos, por volta de 1440, estão entre as suas mais belas obras. Pintou uma cena sacra na cela de cada monge e no final de cada corredor; e, quando caminhamos de um para outro na quietude do velho edifício, sentimos algo do espírito com que essas obras foram concebidas. A fig. 165 mostra um mural da Anunciação que foi pintado em uma das celas. Vemos imediatamente que a arte da perspectiva não apresentava dificuldades para o pintor. O claustro onde a Virgem ajoelha é representado de uma forma tão convincente quanto a abóbada no famoso afresco de Masaccio (fig. 153, p. 171). Entretanto, não era claramente a principal intenção de Fra Angélico "fazer um buraco na parede". Â semelhança de Simone Martini, no século XIV (fig. 144, p. 160), ele apenas quis representar a história sagrada em toda a sua beleza e simplicidade. Dificilmente se vislumbra qualquer movimento na pintura de Fra Angélico, ou qualquer sugestão de corpos sólidos e reais. Mas considero que a obra é tanto mais comovente em virtude de sua humildade, que é a de um grande artista que deliberadamente renunciou a qualquer exibição de modernidade, apesar de sua profunda compreensão dos problemas que Brunelleschi e Masaccio haviam introduzido na arte.

Podemos estudar o fascínio desses problemas e também sua dificuldade na obra de outro florentino, o pintor Paolo Uccello (1397-1475), cuja obra melhor conservada é a cena de batalha na National Gallery, de Londres (fig., 167). A pintura destinava-se provavelmente a ser colocada sobre os lambris (o apainelado que reveste a parte inferior de uma parede) de uma sala do Palácio Mediei, o palácio citadino da mais rica e poderosa das famílias de mercadores florentinos. Representa um episódio da história de Florença, ainda um tema corrente na época em que o painel foi pintado, a batalha de São Romano, em 1432, quando as tropas florentinas derrotaram seus inimigos em uma das muitas guerras entre facções italianas. Superficialmente, a pintura poderá parecer bastante medieval. Esses cavaleiros metidos em armaduras, com suas longas e pesadas lanças, cavalgando como se participassem



165. FRA ANGELICO DA FIESOLE: A Anunciação. *Mural no Mosteiro de S. Marcos. Florença. Cerca de 1440*



166. GHERARDO DI GIOVANNI: A Anunciação e cenas da *Divina Comédia*, de Dante. *Página de um missal, pintado entre 1474 e 1476. Florença, Bargello*

de um torneio, podem recordar-nos as *Crônicas* de Froissart; o modo como a cena é representada tampouco nos impressiona, de início, como muito moderna. Cavalos e homens sugerem-nos pequenos brinquedos de madeira e todo o alegre quadro parece muito distante da realidade da guerra. Mas, se nos perguntarmos por que é que esses cavalos nos fazem lembrar cavalinhos de balanço e a cena nos recorda um espetáculo de marionetes, faremos uma curiosa descoberta. Precisamente porque o pintor estava tão fascinado pelas novas possibilidades de sua arte é que fez tudo o que lhe era possível para que as suas figuras se destacassem no espaço como se fossem esculpidas e não pintadas. Dizia-se de Uccello que a descoberta da perspectiva o impressionara tanto que passava dias e noites desenhando objetos em escorço e criando para si mesmo novos problemas a solucionar. Os seus colegas pintores costumavam dizer que ele estava de tal modo absorto nesses estudos que, quando a esposa o advertia de que eram horas de ir para a cama, Uccello mal erguia os olhos e exclamava: "Que coisa doce é a perspectiva!" Podemos vislumbrar algo desse fascínio na pintura. É óbvio que Uccello empenhou-se em representar as várias peças da armadura que juncam o solo na perspectiva correta. Seu maior orgulho era provavelmente a figura do guerreiro caído, jazendo por terra, cuja representação em escorço deve ter sido extremamente difícil. Nunca tal figura fora pintada antes e, embora pareça um tanto pequena em relação às outras figuras, podemos imaginar que sensação não teria provocado. Encontramos em todo o painel indícios do interesse que Uccello dedicou à perspectiva e do atrativo que ela exercia sobre seu espírito. As próprias lanças quebradas que se espalham pelo chão foram dispostas de maneira que apontam todas para o "ponto de fuga" comum. Esse claro arranjo matemático é o responsável, em parte, pela aparência artificial de palco em que a batalha parece desenrolar-se. Se recuarmos desse aparato cavaleiroso para a pintura de Van Eyck de cavaleiros no retábulo de Gand (fig. 157, p. 177) e a miniatura de Limbourg (fig. 148, p. 165) com que a

167. UCCELLO: A Batalha de São Romano. *Painel Pintado provavelmente de uma sala do Palácio Mediei. Cerca de 1450. Londres, National Gallery*



comparamos, poderemos ver mais claramente o que Uccello devia à tradição gótica e como a transformou. Van Eyck, no Norte, mudara as formas do Estilo Internacional adicionando cada vez mais detalhes baseados na observação e tentando copiar as superfícies das coisas até ao ínfimo sombreado. Uccello optou pela abordagem oposta. Mediante a sua amada arte da perspectiva, tentou construir um convincente palco onde suas figuras parecessem sólidas e reais. Sólidas parecem, indubitavelmente, mas o efeito recorda um pouco as imagens estereoscópicas que vemos através de um par de lentes. Uccello ainda não aprendera a usar os efeitos de luz, sombra e ar para suavizar os contornos duros de uma representação estritamente perspectivada. Mas, se nos postarmos diante da pintura na National Gallery, não sentimos que falte qualquer coisa porque, apesar de sua preocupação com a Geometria aplicada. Uccello era um verdadeiro artista.

Enquanto pintores como Fra Angélico podiam usar o novo sem alterar o espírito do antigo, enquanto Uccello era, por sua vez, completamente cativado pelos problemas do novo, artistas menos devotos e menos ambiciosos aplicaram alegremente os novos métodos sem se preocuparem demais com as suas dificuldades. O público provavelmente gostava desses mestres que lhes davam o melhor de ambos os mundos. Assim, a encomenda para pintar as paredes da capela particular do palácio citadino dos Mediei foi entregue a Benozzo Gozzoli (1420-97), um discípulo de Fra Angélico, mas, ao que parece, um homem de horizontes muito diferentes. Ele cobriu as paredes da capela com uma pintura da cavalgada dos Três Magos, e fê-los viajar com uma pompa verdadeiramente régia através de uma paisagem sorridente. O episódio bíblico proporcionou-lhe a oportunidade de exibir belos ornatos e atavios, maravilhosos trajes, um mundo encantado e alegre. Vimos como esse gosto pela representação da pompa e cerimonial dos passatempos nobres se desenvolveu na Borgonha (fig. 148, p. 165), com a qual os Mediei mantinham estreitas relações de comércio. Gozzoli parece determinado a mostrar que as novas realizações podem ser usadas para tornar ainda mais vívidas e aprazíveis essas alegres cenas da vida contemporânea. Não temos razão para discordar dele por isso. A vida do período era, de fato, tão pitoresca e colorida que devemos ser gratos a esses mestres secundários que preservaram um registro desses tempos deleituosos em suas obras, e ninguém que vá a Florença deve perder a alegria de uma visita a essa pequena capela, na qual parece ainda perdurar algo do sabor de uma vida festiva (fig. 168).

Entrementes, outros pintores nas cidades ao norte e ao sul de Florença tinham absorvido a mensagem da nova arte de Donatello e Masaccio, e estavam talvez ainda mais ansiosos por tirar dela o máximo proveito do que os próprios florentinos. É o caso de Andrea Mantegna (1431-1506), que trabalhou primeiro na famosa cidade universitária de Pádua e depois na corte dos Duques de Mântua, ambas no Norte da Itália. Numa igreja paduana. muito perto da capela onde Giotto pintou seus famosos afrescos. Mantegna pintou uma série de murais ilustrando a lenda de S. Tiago. A igreja foi seriamente danificada por bombardeios durante a II Guerra Mundial, e a maior parte dessas maravilhosas pinturas de Mantegna foi destruída. É uma triste e irrecuperável perda, pois esses murais pertenciam indubitavelmente às maiores obras de arte de todos os tempos. Uma delas (fig. 169) mostrava S. Tiago sendo escoltado para o local de sua execução. Tal como Giotto ou Donatello. Mantegna tentou imaginar claramente como teria sido a



168. BENOZZO GOZZOLI: A Jornada dos Magos a Belém. *Detalhe de um mural da capela do Palácio Medici. Entre 1459 e 1463. Florença, Palácio Medici-Riccardi*

cena na realidade, mas os padrões do que ele chamava realidade tinham-se tomado muito mais severos e exigentes desde os tempos de Giotto. O que importava a Giotto era o significado íntimo da história — como homens e mulheres se movimentariam e comportariam numa dada situação. Mantegna, por seu turno, também se interessava pelas circunstâncias externas. Sabia que S. Tiago tinha vivido no tempo dos Imperadores romanos e estava ansioso por reconstituir a cena tal como poderia ter realmente acontecido. Fizera, para esse fim, um estudo especial de monumentos clássicos. A porta da cidade pela qual S. Tiago acaba de ser levado é um arco triunfal romano e os soldados da escolta vestem todos roupas e armaduras de legionários romanos, tal como as vemos representadas em monumentos clássicos autênticos. Não é apenas nesses detalhes de vestuário e ornamentação que a pintura nos recorda a escultura antiga. Toda a cena é insuflada pelo espírito da arte romana em sua rigorosa simplicidade e austera grandeza. Com efeito, as diferenças entre os afrescos florentinos de Benozzo Gozzoli e as obras de Mantegna que foram



169. MANTEGNA: S. Tiago a caminho de sua execução. *De um mural que estava antes na Igreja dos Ermitões, Pádua. Concluído em 1455*

pintadas aproximadamente durante os mesmos anos dificilmente poderiam ser mais pronunciadas. Na alegre pompa de Gozzoli reconhecemos um retorno ao gosto do Estilo Internacional gótico. Mantegna, por outro lado, prossegue o caminho onde Masaccio parou. Suas figuras eram tão esculturais e impressionantes quanto as de Masaccio, utiliza a nova arte da perspectiva com transbordante avidez, mas não a explora como Uccello o fez, para exibir o novo efeito que podia ser conseguido através dessa mágica. Mantegna preferiu usar a perspectiva para criar o palco em que suas figuras parecem movimentar-se como seres tangíveis e sólidos. Distribui-as como um talentoso diretor teatral poderia ler feito, de modo a transmitir o significado do momento e o desenrolar do episódio. Podemos ver o que está acontecendo: a procissão que escolta S. Tiago parou por um momento porque um dos perseguidores se arrependeu e se lançou aos pés do santo, para receber a sua bênção. O santo voltou-se calmamente para abençoar o homem, enquanto os soldados romanos aguardam e observam, um deles impassível, o outro erguendo as mãos num gesto expressivo que parece significar também estar ele impressionado. A curvatura do arco emoldura essa cena e separa-a do torvelinho da multidão que a ela assiste e é empurrada pelos guardas.

Enquanto Mantegna estava aplicando assim os novos métodos da arte no Norte da Itália, outro grande pintor, Piero delia Francesca (14167-1492), fazia o mesmo na região ao sul de Florença, nas cidades de Arezzo e Urbino. À semelhança dos afrescos de Gozzoli e Mantegna, os de Piero della Francesca foram pintados pouco depois de meados do século XV, ou seja, uma geração após Masaccio. O episódio da fig. 170 mostra a famosa lenda do sonho que fez o Imperador Constantino aceitar a fé cristã. Antes de uma batalha decisiva com seu rival, sonhou que um anjo lhe mostrava a Cruz e dizia: *"In hoc signo vinces"* ("Com este sinal vencerás"). O afresco de Piero representa a cena de noite, no acampamento do Imperador, antes da batalha.* Vemos o interior da tenda de campanha, onde o Imperador está adormecido em seu leito. Seu guarda pessoal senta-se perto do leito, com dois soldados também de sentinela. Esta tranqüila cena noturna é subitamente iluminada por um relâmpago de luz quando um anjo baixa do céu segurando o símbolo da Cruz em sua mão estendida. Tal como em Mantegna, o conjunto lembra-nos uma cena teatral. Existe um palco nitidamente marcado e nada distrai a nossa atenção da ação essencial. Tal como Mantegna, Piero della Francesca esmerou-se no vestuário de seus legionários romanos e evitou os alegres e coloridos detalhes com que Gozzoli congestionou suas cenas. Piero também dominara completamente a arte da perspectiva e a forma como nos mostra a figura do anjo em escorço é tão audaciosa que chega a ficar confusa, especialmente numa pequena reprodução. Mas a esses recursos geométricos, sugerindo um espaço cênico, ele acrescentou um novo de igual importância: o tratamento da luz. Os artistas medievais mal tomavam conhecimento da luz. Suas figuras planas não projetavam sombras. Masaccio também fora um pioneiro a esse respeito: as figuras redondas e sólidas de suas pinturas eram vigorosamente modeladas em luz e sombra (fig. 153, p. 171), Mas ninguém viu as novas e imensas possibilidades desse meio tão claramente quanto Piero delia Francesca. Nesse quadro, a luz não só ajuda a

* Trata-se da batalha de Ponte Milvius (312), em que o Imperador Maxêncio foi derrotado e morto por Constantino. (N. do T.)



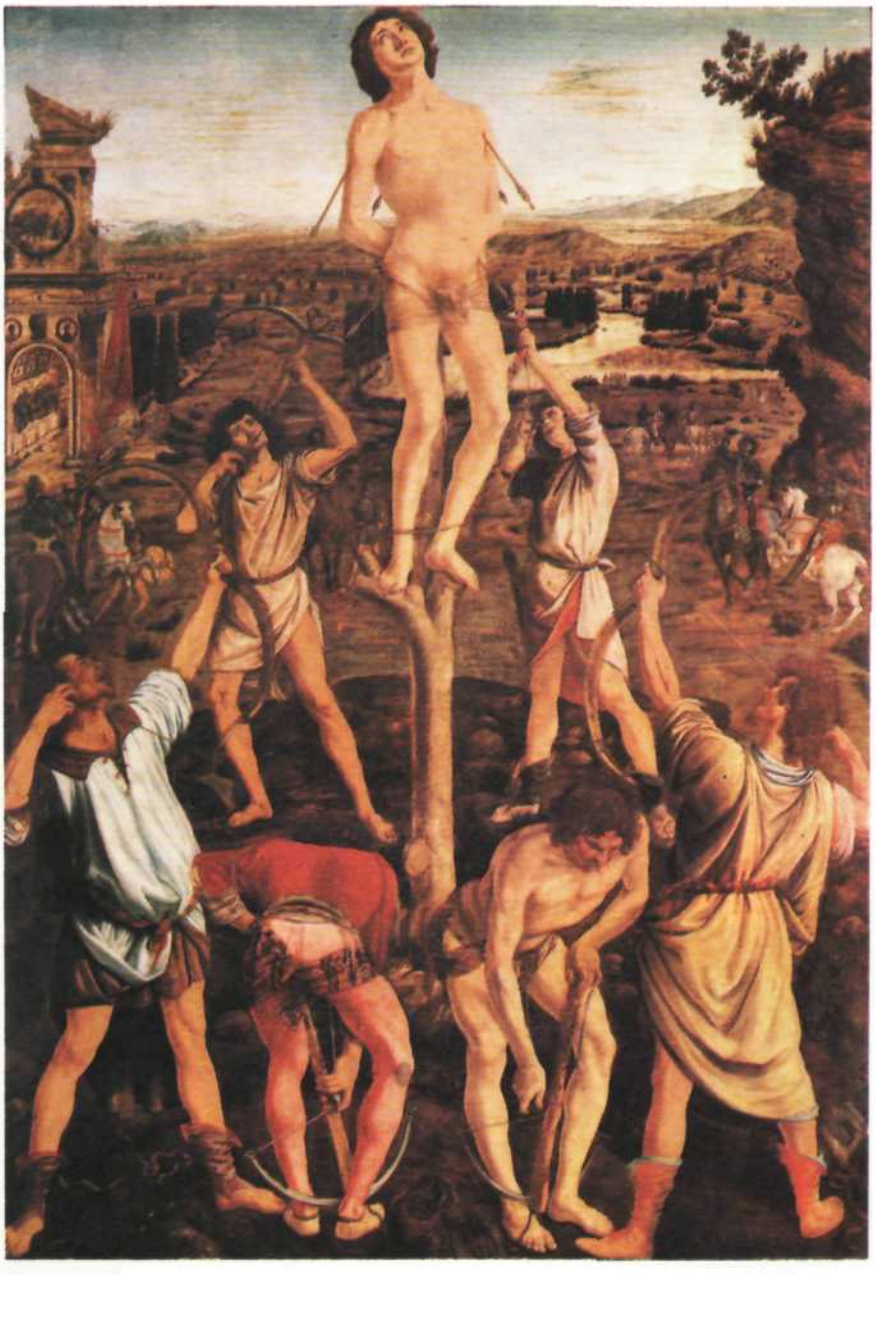
170. PIERO DELLA FRANCESCA: O sonho de Constantino. *Mural na Igreja de S. Francisco de Arezzo. Pintado por volta de 1460*

modelar as formas das figuras, mas é de igual importância para a perspectiva, ao criar a ilusão de profundidade. O soldado da frente apresenta-se como uma silhueta escura diante da abertura brilhantemente iluminada da tenda. Sentimos assim a distância que separa os soldados dos degraus em que o guarda pessoal está sentado, cuja figura, por sua vez, se destaca no clarão luminoso que emana do anjo. Somos obrigados a sentir o volume redondo da tenda e o oco que ela encerra, tanto por meio dessa luz como pelo escorço e perspectiva. Mas Piero deixa que o jogo de luz e sombra realize um milagre ainda maior. Elas o ajudaram a criar a atmosfera misteriosa da cena, nas profundezas da noite, quando o Imperador teve uma visão que iria mudar o curso da história. Essa impressionante simplicidade e calma fez de Piero **talvez** o maior herdeiro de Masaccio.

Enquanto esses e outros artistas estavam aplicando as invenções da grande geração de mestres florentinos, os artistas de Florença tornavam-se cada vez mais conscientes dos novos problemas que essas invenções haviam gerado. Na excitação do triunfo, talvez pensassem inicialmente que a descoberta da perspectiva e o estudo da natureza podiam resolver todas as dificuldades que se apresentassem. Mas não devemos esquecer que a arte é inteiramente diferente da ciência. Os meios do artista, seus recursos técnicos, podem ser desenvolvidos, mas dificilmente se poderá afirmar que a arte progride do mesmo modo que a ciência avança. Cada descoberta numa direção cria uma nova dificuldade alhures. Recordemos que os pintores medievais ignoravam as regras do desenho correto, mas que essa mesma deficiência os capacitou a distribuírem suas figuras num quadro de qualquer maneira que lhes agradasse a fim de criarem um padrão perfeito. O calendário ilustrado do século XII (fig. 124, p. 135) ou o relevo do século **XIII** da "Morte da Virgem" (fig. **131,** p. 144), são exemplos dessa habilidade. Até pintores do século XIV, como Simone Martini (fig. 144, p. 160), ainda eram capazes de dispor suas figuras de modo que formassem um padrão lúcido sobre o fundo de ouro. Logo que o novo conceito de fazer do quadro um espelho da realidade foi adotado, essa questão de como dispor as figuras deixou de ser tão fácil de

solucionar. Na realidade, as figuras não se agrupam harmoniosamente, nem se destacam nitidamente contra um fundo neutro. Por outras palavras, havia o perigo de que o novo poder do artista arruinasse o seu mais precioso dom de criar um todo aprazível e satisfatório. O problema era particularmente sério quando o artista se defrontava com a tarefa de pintar grandes retábulos e outras semelhantes. Essas pinturas tinham que ser vistas de longe e tinham de se ajustar à moldura arquitetônica não só do altar, mas de toda a igreja. Além disso, tinham que apresentar uma história sacra aos fiéis, de uma forma clara e impressionante. A fig. 171 mostra-nos como um artista florentino da segunda metade do século XV, António Pollaiuolo (1432?-1498), tentou resolver esse novo problema de fazer um quadro simultaneamente acurado no desenho e harmonioso na composição. É uma das primeiras tentativas de seu gênero para resolver essa questão, não apenas por tato e instinto, mas pela aplicação de regras definidas. Pode não ser uma tentativa inteiramente bem-sucedida nem um retábulo muito atraente, mas evidenciou de maneira clara como os artistas florentinos se dispuseram deliberadamente a solucionar o problema. O retábulo representa o martírio de S. Sebastião, que estava amarrado a um poste enquanto seis carrascos o cercam. Esse grupo forma um desenho bem regular em forma de um triângulo acentuado. Cada carrasco de um lado corresponde a uma figura semelhante do outro lado.

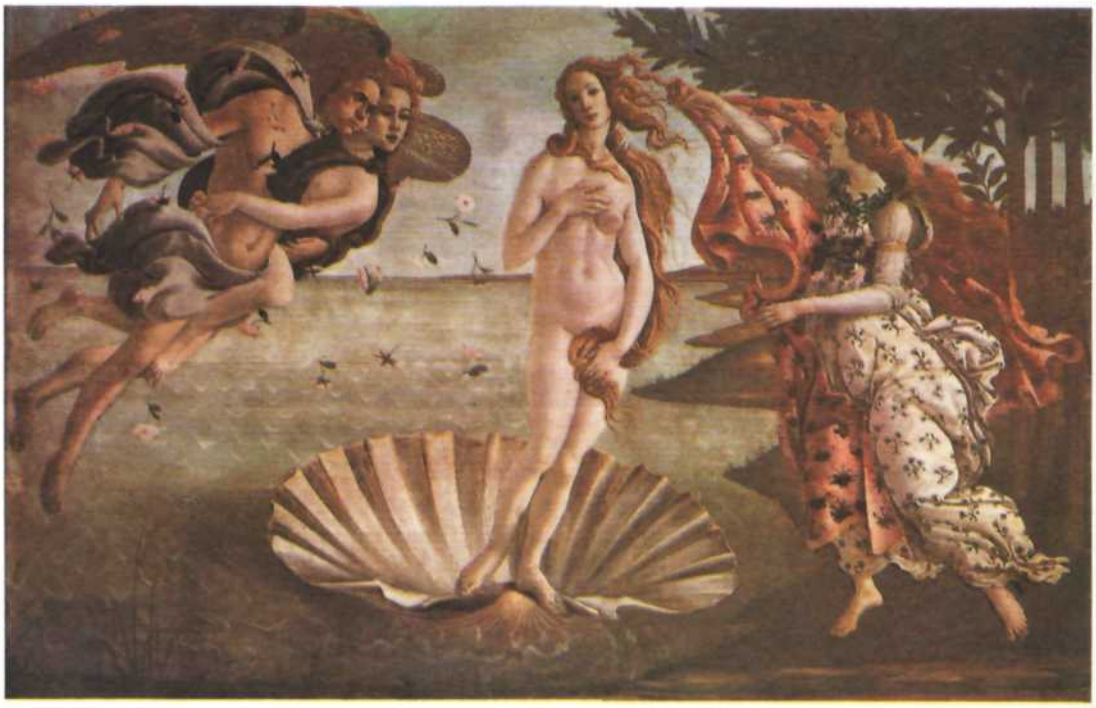
De fato, o arranjo é tão claro e simétrico que por pouco se torna excessivamente rígido. O pintor estava obviamente cônscio desse inconveniente e tentou introduzir alguma variedade. Um dos carrascos dobrado para ajustar seu arco é visto de frente e a figura correspondente é vista de costas, acontecendo o mesmo com as figuras que estão em primeiro plano alvejando o mártir. Desse modo simples, o pintor esforçou-se por aliviar a rígida simetria da composição e introduzir um sentido de movimento e contramovimento, à maneira de uma peça de música. No quadro de Pollaiuolo, esse recurso ainda



171. ANTONIO POLLAIUOLO: O Martírio de S. Sebastião. *Retábulo de 1475. Londres, National Gallery*

é usado com uma certa dose de timidez e a sua composição tem um ar de exercício. Podemos imaginar que ele usou o mesmo modelo, visto de diferentes ângulos, para as figuras correspondentes, e pressentimos que o seu orgulho pelo modo magistral como dominou músculos e movimentos quase o fez esquecer o verdadeiro tema do quadro. Ademais, Pollaiuolo não foi muito bem-sucedido no que se propôs realizar. É verdade que aplicou a nova arte da perspectiva a uma vista maravilhosa da paisagem toscana, mas o tema principal e o fundo não se combinam realmente. Não existe caminho algum da colina em primeiro plano, onde se desenrola o martírio, para o cenário do fundo. Chega-se a perguntar se Pollaiuolo não teria feito melhor se colocasse a sua composição contra um fundo neutro ou dourado, por exemplo, mas logo se percebe que esse expediente lhe era vedado. Suas figuras vigorosas e cheias de vida pareceriam deslocadas num fundo neutro. Uma vez que a arte escolhera o caminho da rivalidade com a própria natureza, não havia como voltar atrás. O retábulo de Pollaiuolo mostra a espécie de problema que os artistas do século XV devem ter discutido em seus *ateliers.* Foi ao encontrar uma solução para esse problema que a arte italiana atingiu suas maiores alturas uma geração depois.

Entre os artistas florentinos da segunda metade do século XV que lutaram por uma solução para essa questão encontrava-se o pintor Sandro Botticelli 0446-1510). Um de seus quadros mais famosos não representa uma lenda cristã, mas um mito clássico: "O Nascimento de Vênus" (fig. 172). Os poetas clássicos tinham sido conhecidos durante toda a Idade Média, mas somente no período da Renascença, quando os italianos tentaram apaixonadamente reconquistar a antiga glória de Roma, os mitos clássicos se tornaram populares entre os leigos educados. Para esses homens, a mitologia dos admirados gregos e romanos representava algo mais do que alegres e bonitas histórias da carochinha. Estavam tão convencidos da sabedoria superior dos antigos que acreditavam estar contida nessas lendas clássicas alguma verdade profunda e misteriosa. O cliente que encomendou a pintura de Botticelli para a sua casa de campo era membro da rica e poderosa família dos Mediei. Ou ele mesmo ou um de seus eruditos amigos explicou provavelmente ao pintor o que se sabia do modo como os antigos tinham representado Vênus surgindo do mar. Para esses letrados, a história de seu nascimento era o símbolo do mistério através da qual a mensagem divina de beleza veio ao mundo.



172. BOTTICELLI: O Nascimento de Vênus. *Pintado para a Villa de Lorenzo de Pierfrancesco de Mediei, cerca de 1485. Florença. Uffizi*



173. BOTTICELLI: Vênus. *Detalhe da fig. 172*

Podemos imaginar que o pintor se lançou ao trabalho reverentemente, a fim de representar esse mito de um modo condigno. A ação do quadro é facilmente entendida. Vênus emergiu do mar numa concha que é impelida para a praia pelos alados deuses eólicos, em meio a uma chuva de rosas. Quando está prestes a pisar em terra, uma das Horas ou Ninfas recebe-a com um manto de púrpura, Botticelli triunfou onde Pollaiuolo falhara. O seu quadro forma, de fato, um padrão perfeitamente harmonioso. Mas Pollaiuolo poderia ter dito que Botticelli o conseguira sacrificando algumas das realizações que ele tão arduamente procurara preservar. As figuras de Botticelli parecem menos sólidas. Não são tão corretamente desenhadas quanto as figuras de Pollaiuolo ou Masaccio. Os movimentos graciosos e as linhas melodiosas de sua composição recordam a tradição gótica de Ghiberti e Fra Angélico, talvez até a arte do século XIV — obras como a "Anunciação" de Simone Martini (fig. 144, p. 160) ou o trabalho do ourives francês (fig. 142, p. 157), nas quais assinalamos o suave balanço do corpo e a requintada queda das roupagens. A Vênus de Botticelli é tão bela que não nos apercebemos do comprimento incomum de seu pescoço, o acentuado descaimento de seus ombros e o modo singular como o braço esquerdo se articula ao tronco. Ou, melhor, deveríamos dizer que essas liberdades que por Botticelli foram tomadas a respeito da natureza, a fim de conseguir um contorno gracioso das



174. Pintura de afresco e trituração de cores. *De uma gravura florentina mostrando as ocupações de pessoas nascidas sob o signo de Mercúrio. Cerca de 1465*

figuras, aumentaram a beleza e harmonia do conjunto na medida em que intensificam a impressão de um ser infinitamente delicado e terno, impelido para as nossas praias como uma dádiva do Céu.

O rico mercador que encomendou esse quadro de Botticelli, Lorenzo di Pierfrancesco de Mediei, era também o patrão de um florentino que estava destinado a dar seu nome a um continente. Foi a serviço de sua firma que Américo Vespúcio navegou para o Novo Mundo. Atingimos agora o período que historiadores subseqüentes selecionaram como o "fim oficial" da Idade Média. Recordemos que na arte italiana ocorreram vários momentos culminantes que poderiam ser descritos como o início de uma nova era — as descobertas de Giotto, por volta de 1300, as de Brunelleschi, cerca de 1400. Mas ainda mais importante, talvez, do que essas revoluções no método foi a mudança gradual que sobreveio na arte ao longo desses dois séculos. É uma mudança mais facilmente pressentida do que descrita. Uma comparação das iluminuras medievais examinadas nos capítulos precedentes com um espécime florentino dessa arte de iluminação, feito por volta de 1475 (fig. 166, p. 189), poderia dar uma idéia do espírito diferente com que a mesma arte pode ser empregada. Não é que ao mestre florentino faltasse reverência ou devoção. Mas os próprios poderes que sua arte adquirira tornavam impossível ao artista concebê-la apenas como um meio de transmissão do significado da história sacra. Ele preferiu, pelo contrário, usar esse poder para converter a página numa alegre exibição de riqueza e luxo. Essa função da arte, aumentar a beleza e as graças da vida, nunca fora inteiramente esquecida. No período a que chamamos a Renascença Italiana, tal função viria a ter um destaque cada vez maior.

14. Tradição e Inovação: II

O Século XV no Norte



175. O estilo gótico "flamejante": o pátio do Palácio Justiça de Ruão (anteriormente a Tesouraria), *Ruão, 1482*

VIMOS que o século XV trouxe consigo uma mudança decisiva na história da arte porque as descobertas e inovações da geração de Brunelleschi, em Florença, guindaram a arte italiana a um novo plano e a separaram do desenvolvimento da arte no resto da Europa. Os propósitos dos artistas setentrionais do século XV talvez não diferissem tanto dos de seus colegas italianos quanto aos meios e métodos empregados por uns e por outros. A diferença entre o Norte e a Itália é denunciada com extrema clareza na arquitetura. Brunelleschi pusera fim ao estilo gótico em Florença com a introdução do método renascentista de usar motivos clássicos para suas construções. Transcorreu quase um século antes que os artistas fora da Itália seguissem o seu exemplo. Durante todo o século XV, continuaram a desenvolver o estilo gótico do século precedente. Mas, embora as formas desses edifícios ainda contivessem tais elementos típicos da arquitetura gótica como os arcos ogivais ou os arcobotantes, o gosto da época mudara imensamente. Recordemos que no século XIV os arquitetos gostavam de usar rendilhados graciosos e opulenta ornamentação. Recordemos também o Estilo Decorado em que foi projetada a janela da Catedral de Exeter (fig. 140, p. 155), No século XV, esse gosto pelo complicado rendilhado e a ornamentação fantástica foi ainda mais longe. A fig., 175, o Palácio de Justiça de Ruão, é um exemplo dessa última fase do gótico francês, por vezes citado como o Estilo Flamboyant (ou "Flamejante"). Vemos como os arquitetos que o projetaram cobriram todo o edifício de uma variedade infinita de decorações, sem levar em conta, evidentemente, se elas desempenhavam qualquer função na estrutura. Alguns desses edifícios possuem uma qualidade onírica de infinita riqueza e invenção; mas sentimos que os arquitetos esgotaram neles as derradeiras possibilidades do edifício gótico e que a reação estava fadada a surgir mais cedo ou mais tarde. De fato, existem indicações de que mesmo sem a influência direta da Itália, os arquitetos do Norte teriam desenvolvido um novo estilo de maior simplicidade.

É, sobretudo, na Inglaterra que podemos ver essas tendências em ação na última fase do estilo gótico que ficou conhecido como Estilo Perpendicular. Esta designação foi inventada para transmitir o caráter das construções inglesas em fins do século **XIV** e durante o século XV, uma vez que as suas decorações em linhas relas são mais freqüentes do que as curvas e os arcos das anteriores decorações rendilhadas. O mais famoso exemplo desse estilo é a maravilhosa capela do King's College em Cambridge (fig. 176), iniciada em 1446. O formato dessa igreja é muito mais simples do que os interiores góticos que a precederam: não existem alas colaterais e, portanto, não há pilares nem arcos exageradamente profundos. O todo propicia uma impressão mais de imponente salão do que de igreja medieval. Mas, enquanto a estrutura geral é, pois, mais sóbria e talvez mais terrena do que a das grandes catedrais, a imaginação dos artífices góticos teve rédea solta nos detalhes, sobretudo na forma da abóbada ("abóbada em leque"), com seu fantástico rendilhado de curvas e linhas recordando os milagres dos manuscritos célticos e nortumbrianos (fig. 105, p. 116).

O desenvolvimento da pintura e escultura nos paises fora da Itália correu paralelamente, até certo ponto, a esse desenvolvimento da arquitetura. Por outras palavras, enquanto a Renascença tinha triunfado em toda a linha na Itália, o Norte quatrocentista ainda permanecia fiel a tradição gótica. Apesar das grandes inovações dos irmãos Van Eyck, a prática da arte continuou sendo uma questão mais de costume e de hábito do que de ciência. As regras matemáticas da perspectiva, os segredos da anatomia científica e o estudo dos monumentos romanos ainda não perturbavam a paz de espírito dos mestres setentrionais. Por essa razão, podemos afirmar que eles ainda eram "artistas medievais", enquanto os seus colegas do outro lado dos Alpes já pertenciam à "era moderna". Mas os problemas com que se defrontavam os artistas de ambos os lados dos Alpes eram, não obstante, flagrantemente semelhantes. Van Eyck ensinara-os a fazerem da imagem pictórica um espelho da natureza ao adicionar-lhe cuidadosamente detalhe após detalhe, até que todo o quadro estivesse repleto de laboriosa observação (fig. 157, p. 177; fig. 159, p. **181).** Mas assim como Fra Angélico e Benozzo Gozzoli no Sul **(fig.** 165, p. 188; fig. 168, p. 192) tinham usado as inovações de Masaccio no espírito do século XIV, também houve artistas no Norte que aplicaram as descobertas de Van Eyck a temas mais tradicionais. O pintor alemão Stefan Lochner (1410?-1451), por exemplo, que trabalhou em Colônia em meados do século XV, era uma espécie de Fra Angélico setentrional. Seu encantador quadro da Virgem num caramanchão de rosas (fig. 177), rodeada de pequenos anjos que tocam música, esparzem flores ou oferecem frutos ao Menino Jesus, mostra que o mestre estava ao corrente dos novos métodos de Jan Van Eyck, tal como Fra Angélico tinha conhecimento das descobertas de Masaccio. Entretanto, o seu quadro está mais próximo, em espírito, do díptico de Wilton (fig. 146, p. 163)



176. O estilo "perpendicular": a Capela do King's College, Cambridge. *Iniciada em 1446*

do que de Jan Van Eyck. Talvez seja interessante reverter ao exemplo anterior e comparar as duas obras. Vemos imediatamente que o mestre mais moderno tinha aprendido uma coisa que apresentava dificuldades ao pintor mais antigo. Lochner pôde sugerir o espaço em que a Virgem está entronizada na rampa arrelvada. Comparadas com as suas figuras, as do díptico de Wilton parecem um pouco planas. A Santa Virgem de Lochner ainda está colocada diante de um fundo dourado, mas à frente dele existe um verdadeiro palco. O artista adicionou até dois anjos encantadores que afastam para trás a cortina, a qual parece pender de uma armação. Foram pinturas como as de Lochner e Fra Angélico que primeiro cativaram a

imaginação dos críticos românticos do século XIX, homens como Ruskin e os pintores da escola pré-rafaelita. Viram neles todo o encanto da devoção singela e um coração infantil. De um certo modo, estavam certos. Essas obras talvez sejam tão



177. STEFAN LOCHNER: A Virgem no Caramanchão de Rosas. *Pintado por volta de 1440. Colônia, Wallraf-Richartz Museum*



178. TAVERNIER: Página de Dedicatória de "As Conquistas de Carlos Magno". *Cerca de 1460. Bruxelas, Bibliothèque Royale*

fascinantes porque, para nós, habituados ao espaço real em quadros e a um desenho mais ou menos correio, elas são mais fáceis de entender do que as obras dos mestres medievais mais antigos, cujo espírito, não obstante, foi preservado.

Outros pintores no Norte correspondem mais a Benozzo Gozzoli, cujos afrescos no Palácio Mediei, em Florença, refletem a alegre pompa de um mundo elegante, no espírito tradicional do Estilo Internacional. Isso aplica-se em particular aos pintores que desenharam tapeçarias e aos que decoraram as páginas de preciosos manuscritos. A página ilustrada na fig. 178 foi pintada em meados do século XV, tal como os afrescos de Gozzoli. Ao fundo está a cena tradicional mostrando o autor no momento em que entrega o livro terminado ao seu nobre cliente que o encomendou. Mas o pintor achou esse tema algo monótono em si. Portanto, decidiu incluí-lo no contexto de uma vasta portaria e mostrar-nos os acontecimentos que se desenrolavam em seu redor. Por trás da porta da cidade há um grupo que, aparentemente, se apresta para a caça — pelo menos vê-se uma figura algo ajanotada carregando um falcão no punho, enquanto outras perambulam como burgueses pomposos. Vemos as cavalariças e baias no interior e, defronte da porta da cidade, vendedores que expõem suas mercadorias e fregueses que as inspecionam. É uma imagem que reflete fielmente a vida real de uma cidade medieval da época. Nada de parecido poderia ter sido feito cem anos antes ou, na verdade, em qualquer época anterior. Temos que remontar à arte egípcia antiga para encontrar pinturas que retratem a vida cotidiana das pessoas de um modo tão fiel quanto esse; e nem mesmo os egípcios observaram seu próprio mundo com tanta penetração e humor. É o espírito de jocosidade, de que vimos um exemplo no "Saltério da Rainha Mary" (fig. 143. p. 159), que atingiu plena fruição nesses encantadores retratos da vida real- A arte setentrional, que estava menos preocupada do que a arte italiana com a harmonia e a beleza ideais, iria favorecer esse tipo de representação num grau cada vez maior.

Contudo, nada seria mais errôneo do que imaginar que essas duas "escolas" se desenvolveram em compartimentos estanques. Do mais destacado artista francês do período. Jean Fouquet (1420?-1480), sabemos que, de fato, visitou a Itália em sua juventude. Esteve em Roma, onde pintou o Papa em 1447. A fig. 179 mostra o retrato de um doador pintado provavelmente poucos anos após o regresso do pintor. Tal como no díptico de Wilton (fig. 146. p. 163). o santo protege a figura ajoelhada e em oração do doador.

Como o nome do doador era Estienne (que é o francês arcaico para Estevão), o santo a seu lado é o seu padroeiro, Santo Estevão, que, como primeiro diácono da Igreja, veste o traje diaconal. Porta um livro e. sobre este, uma grande e afiada pedra, visto que, segundo a Bíblia, Santo Estevão foi lapidado. Se olharmos de novo para o díptico de Wilton, vemos uma vez mais que grandes avanços foram feitos pela arte na representação da natureza em



179. FOUQUET: Estienne Chevalier, tesoureiro de Carlos VII da França, com Santo Estêvão. *Parte de um retábulo pintado por volta de 1450. Berlim-Dahlem, Staatliche Museen*



180. HUGO VAN DER GOES: A Morte da Virgem. *Retábulo. Cerca de 1480. Bruges, Museu*

meio século. Os santos e o doador do díptico de Wilton parecem ter sido recortados em papel e colocados sobre o quadro. As figuras de Fouquet parecem ter sido modeladas. Na primeira obra, não há qualquer vestígio de luz e sombra. Jean Fouquet usa a luz quase da mesma forma que Piero delia Francesca (fig. 170. p. 195). O modo como essas figuras calmas e esculturais se situam no espaço real mostra que Fouquet ficara profundamente impressionado pelo que tinha visto na Itália. Entretanto, a sua maneira de pintar é diferente da dos italianos. O interesse que demonstra pela contextura e a superfície das coisas — a pele, a pedra, o pano e o mármore — revela que a sua arte permanece devedora da tradição setentrional de Jan van Eyck.

Outro grande artista que foi a Roma (para uma peregrinação em 1450) foi Rogier van der Weyden (1400?-1464). Conhece-se muito pouco a respeito desse mestre, exceto que desfrutou grande fama e viveu na Flandres, a região meridional dos Países Baixos onde Jan van Eyck também trabalhara. A fig. 181 mostra um grande retábulo que representa a descida da Cruz. Vemos que Rogier, como Jan van Eyck, podia reproduzir fielmente todos os detalhes, cada fio de cabelo e cada ponto de costura. Não obstante, o seu quadro não representa uma cena real. Ele colocou as suas figuras numa espécie de palco pouco profundo, contra um fundo neutro. Se recordarmos os problemas de Pollaiuolo (fig. 171. p. 197), poderemos apreciar a sabedoria da decisão de Rogier. Também ele linha que pintar um grande retábulo para ser visto de longe e exibir o tema sacro aos fiéis na igreja. Os contornos tinham que ser claros e satisfatórios como padrão. O quadro de Rogier preenche esses requisitos, sem parecer forçado e contrafeito como o de Pollaiuolo. O corpo do Cristo, que está voltado de frente para nós, forma o centro da composição.



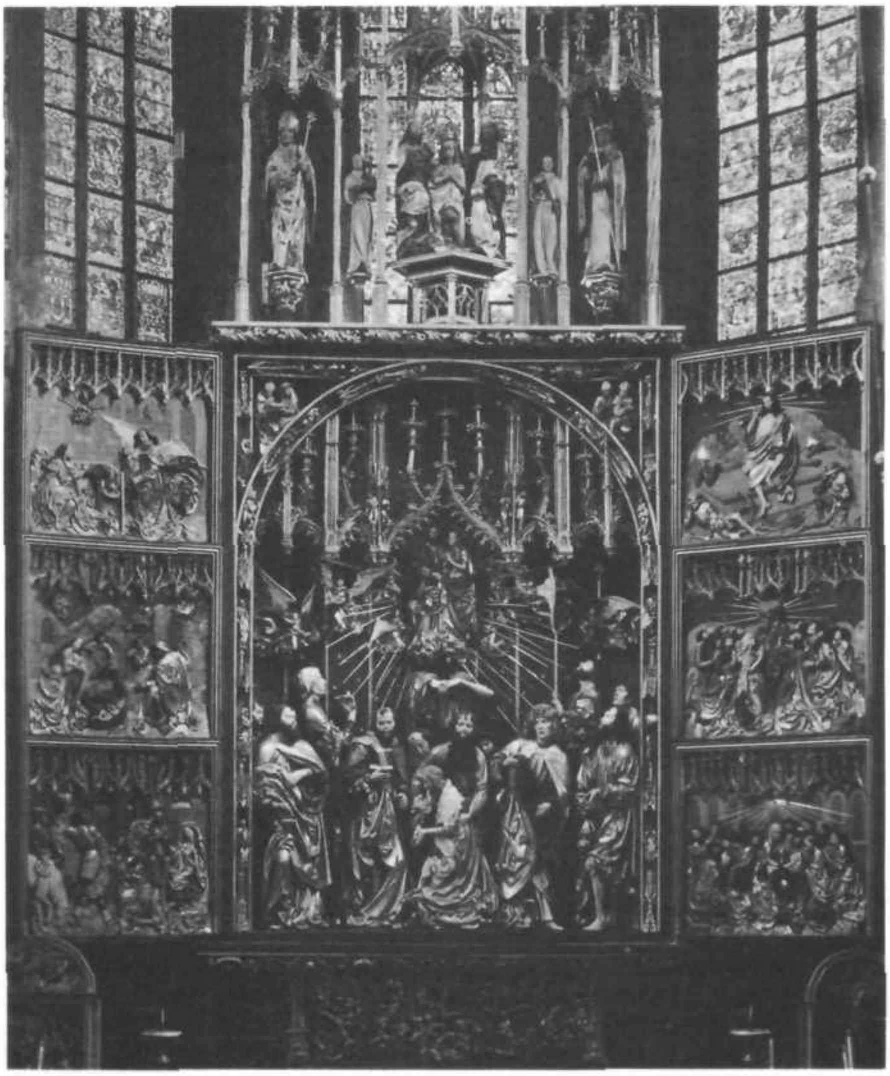
181. ROGIER VAN DER WEYDEN: A Descida da Cruz. *Retábulo. Cerca de 1435. Madri, Museu do Prado*

As carpideiras emolduram-no de ambos os lados. S. João, inclinado para diante, como Santa Maria Madalena, do outro lado, tenta em vão amparar a Virgem desfalecida, cujo movimento corresponde ao do corpo do Cristo descendo. A compostura serena dos anciãos forma um contraste eficaz com os gestos expressivos dos principais atores. Pois realmente parecem atores num drama sacro medieval ou num *tableau vivam* agrupado ou organizado por um inspirado diretor de cena que tivesse estudado as grandes obras do passado medieval e quisesse imitá-las usando seus próprios recursos de montagem. Destarte, ao traduzir as principais idéias da arte gótica para o novo estilo realista, Rogier **van** der Weyden prestou um grande serviço a arte setentrional. Poupou uma boa parte da tradição de desenho lúcido que de outro modo poder-se-ia ter perdido sob o impacto das descobertas de Jan van **Eyck.** Daí em diante, os artistas setentrionais tentaram, cada um a sua maneira, reconciliar as novas exigências impostas a arte e a sua antiga finalidade religiosa.

Podemos estudar esses esforços numa obra de um dos maiores pintores flamengos da segunda metade do século XV, Hugo van der Góes (falecido em 1482). É um dos poucos mestres setentrionais desse período sobre quem se conhecem alguns pormenores biográficos. Sabemos que passou os últimos anos de sua vida em retiro voluntário num mosteiro e que era assediado por sentimentos de culpa e acessos de melancolia, Com efeito, existe algo de tenso e grave em sua arte que a torna muito diferente do plácido estado de espírito de Jan van Eyck. A fig. 180 mostra o seu retábulo "A Morte da Virgem". O que nos impressiona primeiro é o modo admirável como o artista representou as diversas reações dos doze

apóstolos ao evento que estavam presenciando — a gama de expressões que vai desde a medição silenciosa e dolorida até à comiseração veemente e ao assombro quase indiscreto. Teremos uma melhor avaliação do feito de Van der Góes se voltarmos à ilustração da mesma cena sobre o pórtico da Catedral de Estrasburgo (fig. 131, p. 144). Em comparação com os muitos tipos do pintor, os apóstolos da escultura parecem-se todos uns aos outros. E como foi fácil para o primeiro artista dispor suas figuras num arranjo claro! Não teve que bater-se com os problemas de escorço e ilusão de espaço, como se esperava de Van der Góes. Podemos sentir os esforços do pintor para construir e colocar diante de nossos olhos uma cena real e. ao mesmo tempo, não deixar vazia e sem significado nenhuma parte da superfície do painel. Os dois apóstolos em primeiro plano e a aparição sobre o leito mostram com suprema clareza como ele lutou para espalhar suas figuras e exibi-las a nossos olhos. Mas esse visível esforço, que faz o movimento parecer algo distorcido, também reforça a sensação de tensa excitação que rodeia a figura serena da Virgem agonizante, a quem é concedida exclusivamente, no quarto congestionado, a visão de seu Filho, que abre Seus braços para recebê-la.

Para os escultores e entalhadores, a sobrevivência da tradição gótica na nova forma que Rogier lhe dera provou ser de particular importância. A fig. 182 mostra-nos um retábulo em talha que foi encomendado para o altar-mor de uma igreja da cidade polonesa de Cracóvia em 1477 (dois anos depois do retábulo de Pollaiuolo, (fig. **171,** p. 197). Seu mestre foi Veit Stoss, que viveu a maior parte de sua vida em Nurembergue, na Alemanha, e aí morreu em idade muito avançada, em 1533. Mesmo na pequena ilustração podemos discernir o valor de um plano lúcido. Pois à semelhança dos membros da congregação que se postavam à distância do retábulo, também podemos ler o significado das principais cenas sem dificuldade. O grupo do sacrário, no centro, volta a mostrar a morte da Virgem Maria, cercada pelos doze apóstolos, embora desta vez não seja representada jazendo num leito, mas ajoelhada em oração. Mais acima vemos sua alma sendo recebida num Céu radiante por Cristo e bem no topo assistimos à sua coroação por Deus Pai e Seu Filho. Ambas as laterais do retábulo representam momentos importantes da vida da Virgem, os quais (em conjunto com a sua coroação) são conhecidos como As Sete Alegrias de Maria. O ciclo inicia-se no painel superior esquerdo com a Anunciação; prossegue abaixo com a Natividade e a Adoração dos Magos. Do lado direito, encontramos os três restantes momentos jubilosos, apôs tanta dor e sofrimento: a Ressurreição do Cristo, Sua Ascensão e a descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos no Pentecostes. Os fiéis



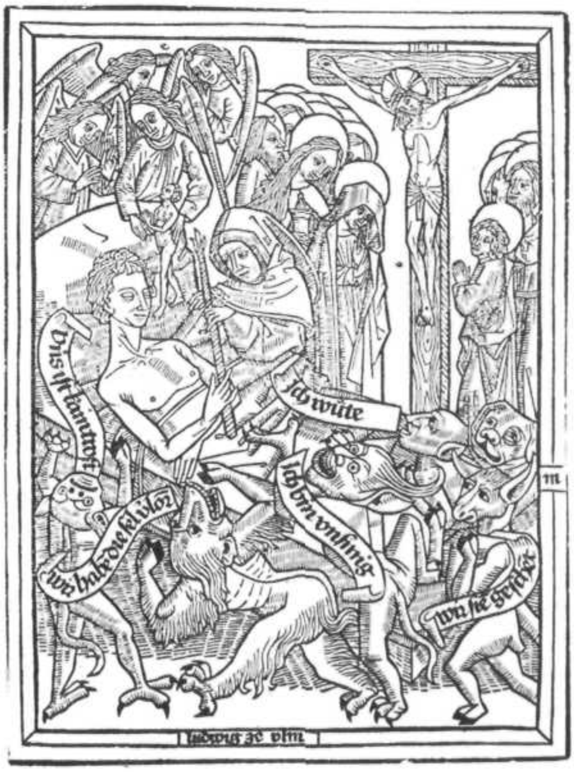
182. VEIT STOSS: Altar da Igreja de Nossa Senhora, Cracóvia, *1477-89*



183. VEIT STOSS: Cabeça de um Apóstolo. *Detalhe da fig. 182*

podiam contemplar todas essas histórias quando se reuniam na igreja no dia das festividades em honra da Virgem (os outros lados dos painéis laterais eram adaptados para outros dias santos). Mas só se pudessem acercar-se muito do sacrário estariam em condições de admirar a veracidade e expressividade da arte de Veit Stoss nas maravilhosas mãos e cabeças dos apóstolos (fig. 183).

Em meados do século XV, uma invenção técnica muito decisiva tinha sido realizada na Alemanha, a qual teve um tremendo efeito no futuro desenvolvimento da arte, e não só da arte: a invenção da imprensa. A impressão de estampas tinha precedido em algumas décadas a impressão de livros. Pequenos folhetos, com imagens de santos e o texto de orações, vinham sendo impressos para distribuição entre peregrinos e para devoção particular. O método de impressão dessas imagens era bastante simples. Com uma faca, retirava-se de um bloco de madeira tudo o que *não* deveria aparecer na estampa. Por outras palavras, tudo o que tinha de aparecer em branco no produto final era cavado na madeira e tudo o que iria aparecer em preto ficava saliente, num conjunto de arestas muito finas. O resultado era análogo a qualquer carimbo de borracha que usamos hoje, e o princípio de impressão no papel era praticamente o mesmo: cobria-se a superfície do bloco com tinta de impressão, feita de óleo e fuligem, e apertava-se contra a folha de papel. Podiam ser feitas numerosas impressões antes do bloco ficar gasto. Essa técnica rudimentar de impressão de estampas tem o nome de xilogravura. Era um método muito simples e logo se tornou popular. Vários blocos reunidos podiam ser usados para uma pequena série de estampas impressas juntas como um livro. Xilogravuras e folhas volantes não tardaram em ser vendidas nas feiras populares; as cartas de jogar também eram produzidas dessa maneira; havia estampas humorísticas e estampas para uso devoto. A fig. 184 mostra uma página de um desses primeiros trabalhos de xilogravura, o qual era usado pela Igreja como "sermão ilustrado". A sua finalidade era lembrar aos fiéis a hora da morte e ensinar-lhes — como diz o título — a "arte de bem morrer". A estampa mostra o homem devoto em seu leito mortuário, um monge a seu lado colocando-lhe nas mãos uma vela acesa. Um anjo recebe-lhe a alma, que saiu da boca do homem na forma de uma pequena figura em oração. Ao fundo vemos o Cristo e Seus santos, para quem o moribundo deverá voltar seu espírito. Em primeiro plano aglomera-se uma hoste de demônios, nas mais grotescas e fantásticas formas, e as inscrições que saem de suas bocas informam-nos sobre o que eles dizem: "Estou furioso",



184. O bom homem em seu leito de morte. *Xilogravura para ilustrar* A Arte de Bem Morrer, *impresso em Ulm por volta de 1470*

"Estamos perdidos". "Estou assombrado", "Isto não é consolo", "Perdemos esta alma". Suas grotescas piruetas foram em vão. O homem que possui a arte de morrer bem não precisa temer os poderes infernais.

Quando Gutenberg fez sua grande invenção de usar letras móveis reunidas num caixilho, em vez de blocos inteiros, estes tornaram-se obsoletos. Mas logo se descobriram métodos de combinar um texto impresso com a xilogravura para ilustração, e muitos livros da segunda metade do século XV foram ilustrados com xilogravuras.

Apesar de toda a sua utilidade, porém, a xilogravura era um método bastante rudimentar de imprimir imagens. É certo que essa mesma imperfeição se reveste, por vezes, de grande eficácia. A qualidade dessas estampas



185.
SCHONGAUER:
A Santa Noite.
Água-forte. Cerca de 1475

populares do fim da Idade Média recorda-nos às vezes os nossos melhores **cartazes:** são simples em seu traço e econômicos em seus meios. Mas os grandes artistas do período alimentavam ambições muito diferentes. Queriam mostrar seu domínio do detalhe e seus poderes de observação, e, para isso, a xilogravura não era adequada. Portanto, esses mestres preferiram utilizar outro meio que lhes proporcionasse feitos mais sutis. Em lugar de madeira, usaram cobre. O princípio da gravura em lâmina de cobre é um pouco diferente da xilogravura. Nesse processo, desbasta-se tudo menos as linhas que queremos mostrar. Na gravura em cobre, ou calcográfica, emprega-se uma ferramenta especial, chamada buril, para riscar a lâmina de cobre. A linha que assim se grava na superfície do metal conservará qualquer cor ou tinta de impressão que se espalhe sobre toda a lâmina. Portanto, o processo consiste em cobrir a lâmina de cobre gravada com tinta de impressão e depois limpar o metal não-gravado. Se depois apertarmos a lâmina com muita força contra uma folha de papel, a tinta que se conservou nas linhas cortadas pelo buril é espremida sobre o papel e a impressão está pronta. Por outras palavras, a calcogravura é realmente um negativo da xilogravura. Esta é feita deixando as linhas em relevo, aquela sulcando as linhas na lâmina. Ora, por mais árduo que seja manipular o buril com firmeza e controlar a profundidade e a força dos sulcos abertos no metal, uma vez que se tenha dominado essa arte será possível obter um número muito maior de detalhes e efeitos muito mais sutis de uma gravação em cobre do que de uma xilogravura. Um dos maiores e mais famosos mestres gravadores do século XV foi Martin Schongauer (14537-1491), que viveu em Colmar, na região do Alto Reno, atualmente a Alsácia. A fig. 185 mostra a gravura da Noite de Natal, de Schongauer. A cena é interpretada no espírito dos grandes mestres holandeses. Tal como eles, Schongauer estava ansioso por transmitir todos os pequenos detalhes caseiros da cena e por nos fazer sentir a própria contextura e as superfícies dos objetos representados. Que ele tenha conseguido fazer isso sem a ajuda de pincel e cor, e sem o uso de óleo, raia as fronteiras do milagre. Podemos observar suas gravuras através de uma lente de aumento e estudar o modo como caracteriza as pedras e os ladrilhos quebrados, as flores nas brechas, a hera que sobe pela abóbada, o pêlo dos animais e a barbicha dos pastores. Mas não é apenas a sua paciência e perícia artesanal que devemos admirar. Podemos desfrutar sua história natalina sem qualquer conhecimento das dificuldades do trabalho com buril. Há a Virgem ajoelhada na capela em ruínas que é usada como estábulo. Ela ajoelha-se em adoração do Menino, a Quem colocou carinhosamente numa ponta de seu manto, e S. José, de lanterna em punho, olhando Maria com uma expressão preocupada e paternal. O boi e o burro são vistos em adoração. Os humildes pastores estão prestes a cruzar o limiar; um deles, ao fundo, recebe a mensagem do anjo. No canto superior direito temos um vislumbre do coro celestial entoando "Paz na Terra". Em si mesmos, esses motivos estão todos profundamente enraizados na tradição da arte cristã, mas o modo como se combinam e distribuem na página é original de Schongauer. Os problemas de composição para a página impressa e para o retábulo são, em certos aspectos, semelhantes. Em ambos os casos, a sugestão de espaço e a imitação fiel da realidade não devem destruir o equilíbrio da composição. Somente se considerarmos esse problema é que poderemos apreciar totalmente a façanha de Schongauer. Entendemos agora por que ele escolheu uma capela em ruínas como cenário; isso permitiu-lhe emoldurar a cena solidamente com as peças de alvenaria quebradas que formam a abertura através da qual olhamos. Capacitou-o a colocar uma parede escura atrás das principais figuras e a não deixar vazia ou sem interesse nenhuma parte da gravura. Podemos apreciar com que cuidado ele planejou sua composição se traçarmos duas diagonais unindo os vértices da gravura; elas cruzam-se justamente na cabeça da Virgem, que é o verdadeiro centro da composição.
A arte da xilogravura e da estampa calcográfica logo se espalhou por toda a Europa. Existem gravuras à maneira de Mantegna e Botticelli na Itália, e outras dos Países Baixos e França. Essas estampas tornaram-se ainda mais um veículo através do qual os artistas europeus tomavam conhecimento das idéias uns dos outros. Nessa época, ainda não era considerado desonroso aproveitar uma idéia ou composição de outro artista, e muitos dos mestres mais humildes fizeram uso de gravuras como livros de modelos em que se inspiravam. Assim como a invenção da imprensa acelerou a troca de idéias sem a qual a Reforma nunca teria ocorrido, também a impressão de imagens assegurou o triunfo da arte da Renascença italiana no resto da Europa. Foi uma das forças que pôs fim à arte medieval do Norte e precipitou uma crise na arte desses países que somente os grandes mestres puderam superar.



186. Pedreiros e o Rei. *De uma iluminura da história de Tróia por* JEAN COLOMBE. *Cerca de 1464. Berlim, Kupferstichkabinett*

15. Realização da Harmonia

Toscana e Roma, Início do Século XVI



187. Uma capela da Alta Renascença: o "Tempietto", Roma, S. Pietro in Montorio. *Projetada por* BRAMANTE, *1502*

DEIXAMOS A ARTE ITALIANA na época de Botticelli, isto é, em fins do século XV, a que os italianos chamaram // *Quattrocento*, quer dizer, "os anos quatrocentos". O início do século XVI, // *Cinquecento,* constitui o mais famoso período da arte italiana e um dos maiores períodos de todos os tempos. Foi a época de Leonardo da Vinci e Miguel Ângelo, de Rafael e Ticiano, de Correggio e Giorgione, de Durer e Holbein no Norte, e de muitos outros mestres famosos. Poder-se-á perguntar por que foi que Iodos esses grandes mestres nasceram no mesmo período, mas tais perguntas são mais **facilmente** formuladas do que respondidas. Não se pode explicar a existência do gênio. É preferível apreciá-lo. O que lemos a dizer, portanto, nunca poderá ser uma completa explicação do grande período chamado a Alta Renascença, mas tentaremos ver quais foram as condições que possibilitaram essa súbita eflorescência de gênio.

Vimos o começo dessas condições muito antes, no período de Giotto. Sua fama era tão grande que a Comuna de Florença se orgulhava dele e estava ansiosa por ter o campanário de sua catedral projetado por tão renomado mestre. Esse orgulho das cidades, que rivalizavam entre si para assegurar os serviços dos grandes artistas que embelezassem seus edifícios e criassem obras de fama duradoura, foi um grande incentivo para que os mestres se excedessem mutuamente, um incentivo que não existia no mesmo grau nos países feudais do Norte, onde as cidades tinham muito menos independência e orgulho local. Depois veio o período das grandes descobertas, quando os artistas italianos se voltaram para a Matemática a fim de estudarem as

leis da perspectiva, e para a Anatomia, com o propósito de estudarem a construção do corpo humano. Os horizontes do artista ampliaram-se através dessas descobertas. Ele deixou de ser um artífice entre artífices, pronto a executar encomendas de sapatos, armários ou pinturas, conforme o caso. Era agora um mestre dotado de autonomia, que não poderia alcançar fama e glória sem explorar os mistérios da natureza e sondar as leis secretas do universo. Era natural que os artistas mais destacados que alimentavam essas ambições se sentissem ofendidos por seu *status* social. Este era ainda o mesmo que já existia na Grécia antiga, quando os esnobes podiam aceitar um poeta que trabalhava com o cérebro, mas jamais um artista que trabalhava com as próprias mãos. Aí estava outro desafio que os artistas teriam que enfrentar, outro estímulo que os impelia a realizações cada vez maiores, capazes de obrigarem o mundo circundante a aceitá-los, não só como respeitáveis chefes de prósperas oficinas, mas também como homens dotados de talentos preciosos e inigualáveis. Foi uma luta difícil e sem êxito imediato. O esnobismo e o preconceito social são forças poderosas e havia muita gente que convidaria prazerosamente para a sua mesa um erudito que falava latim e sabia usar a frase certa em qualquer ocasião, mas hesitaria em ampliar um privilégio idêntico a um pintor ou escultor. Uma vez mais, foi o amor à fama, por parte dos mecenas, que ajudou os artistas a derrubarem esses preconceitos. Havia muitas pequenas cortes na Itália que precisavam desesperadamente de honra e prestígio. Erigir magníficos edifícios, encomendar esplêndidos túmulos ou grandes ciclos de afrescos, ou dedicar uma pintura para o altar-mor de uma famosa igreja, era considerado um modo seguro de perpetuar-se o próprio nome e de adquirir um monumento condigno à sua existência terrena. Como havia muitos centros competindo pelos serviços dos mestres mais famosos, estes podiam, por seu turno, ditar seus termos. Em épocas anteriores, era o príncipe quem concedia seus favores ao artista. Agora, os papéis estavam quase invertidos e era o artista quem concedia um favor a um rico príncipe ou potentado, aceitando uma encomenda dele. Assim, aconteceu que os artistas puderam freqüentemente escolher a espécie de encomenda de que gostavam, e deixaram de precisar acomodar suas obras aos caprichos e fantasias de seus clientes. E difícil decidir se esse novo poder foi, a longo prazo, uma pura bênção para a arte. Mas no inicio, de qualquer modo, teve o efeito de uma libertação que soltou uma quantidade tremenda de energia represada. Finalmente, o artista era um ser livre.

Em nenhuma outra esfera o efeito dessa mudança foi tão acentuado quanto na arquitetura. Desde os tempos de Brunelleschi (p. 169), o arquiteto tinha que possuir alguns dos conhecimentos de um erudito clássico. Tinha que conhecer as regras das "ordens" antigas, as proporções e medidas das colunas e cornijamentos dóricos, jônicos e coríntios; tinha que medir ruínas antigas, e debruçar-se sobre os manuscritos de autores clássicos como Vitrúvio, que codificara as convenções dos arquitetos gregos e romanos, e cujas obras continham muitas passagens difíceis e obscuras que desafiavam a argúcia dos estudiosos renascentistas. Em nenhum outro campo foi mais evidente do que na arquitetura o conflito entre as exigências dos clientes e os ideais dos artistas. O que esses mestres eruditos realmente desejavam era construir templos e arcos triunfais; e o que lhes era pedido que fizessem era construir palácios e igrejas. Vimos como um meio-termo foi atingido nesse conflito fundamental por mestres como Alberti (fig. 163, p. 186), que conjugaram as "ordens" antigas com o moderno palácio citadino. Mas a verdadeira aspiração do arquiteto renascentista ainda era projetar um edifício sem levar em conta o seu uso funcional; simplesmente pela beleza de suas proporções, a amplidão de seu interior e a grandeza imponente do conjunto. Ambicionavam realizar uma perfeita simetria e regularidade que lhes era impossível atingirem enquanto tivessem de se concentrar nos requisitos práticos de um edifício comum. Foi um momento memorável quando um deles encontrou um poderoso cliente disposto a sacrificar tradição e utilitarismo em nome da fama que iria adquirir com a ereção de uma grandiosa estrutura que eclipsasse as sete maravilhas do mundo. Somente assim podemos entender a decisão do Papa Júlio II, em 1506, de demolir a **venerável** Basílica de S. Pedro, que se erguia no local onde. segundo a tradição, estava sepultado S. Pedro, e mandar reconstruí-la de maneira que desafiasse as tradições, consagradas pelo tempo, da construção de igrejas e os costumes do serviço divino. O homem a quem se confiou essa tarefa foi Donato Bramante (1444-1514), um ardente paladino do novo estilo. Um dos poucos de seus edifícios que sobreviveram intatos mostra até onde Bramante avançara na absorção das idéias e padrões da arquitetura clássica, sem se tornar um semi imitador (fig. 187). E uma capela ou "tempietto" (pequeno templo), como ele a chamou, que deveria ser cercada por um claustro no mesmo estilo. Trata-se de um pavilhão circular implantado sobre um lanço de escadas, coroado por uma cúpula e circundado por uma colunata da ordem dórica. A balaustrada sobre a cornija acrescenta um toque leve e gracioso ao conjunto; a pequena estrutura da capela propriamente e a colunata decorativa ostentam uma harmonia tão perfeita quanto a de qualquer templo da Antigüidade clássica.

Assim, foi a esse mestre que o Papa entregou a tarefa de projetar a nova igreja de S. Pedro, e ficou entendido que ela deveria tornar-se uma verdadeira maravilha da Cristandade. Bramante estava decidido a ignorar a tradição ocidental de mil anos, segundo a qual uma igreja desse gênero teria que ser um recinto oblongo, com os fiéis olhando para leste, na direção do altar-mor, onde a missa é rezada.

Em sua ânsia de obter aquela regularidade e harmonia que por si só pudessem conferir dignidade ao lugar, ele projetou uma igreja quadrada com capelas simetricamente dispostas em torno de um gigantesco átrio em forma de cruz. Esse átrio seria coroado por uma cúpula imensa, assente em arcos colossais. Esperava Bramante, segundo se dizia, combinar os efeitos da maior construção antiga, cujas ruínas imponentes ainda

impressionavam o visitante de Roma, com os do Panteão (fig. 74, p. 81). Por um breve momento, a admiração pela arte dos antigos e a ambição de criar algo jamais visto dominaram as considerações utilitárias e as tradições que o tempo consagrara. Mas o plano de Bramante para S. Pedro não estava destinado a ir avante. A enorme construção absorveu tanto dinheiro que, na tentativa de angariar fundos suficientes, o Papa precipitou a crise que culminaria na Reforma. Foi a prática de vender indulgências em troca de contribuições para a construção dessa igreja que levou Lutero, na Alemanha, ao seu primeiro protesto público. Mesmo no seio da Igreja Católica, a oposição ao plano de Bramante recrudesceu e, na altura em que a construção já progredira suficientemente, a idéia de uma igreja circular foi abandonada. S. Pedro, tal como a conhecemos hoje, tem pouco em comum com o seu plano original, exceto em suas dimensões gigantescas.

O espírito de audaciosa iniciativa que possibilitou o plano de Bramante para S. Pedro é característico da Alta Renascença, o período em torno de 1500 que produziu tantos dos maiores artistas do mundo. Para esses homens nada parecia impossível e talvez seja essa a razão pela qual eles, por vezes, realizaram o que era aparentemente impossível. Uma vez mais, foi Florença que serviu de berço a alguns dos mais notáveis espíritos dessa grande época. Desde os tempos de Giotto, por volta de 1300, e de Masaccio, por volta de 1400, os artistas florentinos vinham cultivando sua tradição com especial orgulho, e sua excelência era reconhecida por todas as pessoas de gosto. Veremos que quase todos os grandes artistas promanaram dessa tradição firmemente estabelecida, e é por isso que não devemos esquecer os humildes artífices em cujas oficinas eles aprenderam os elementos de sua arte.

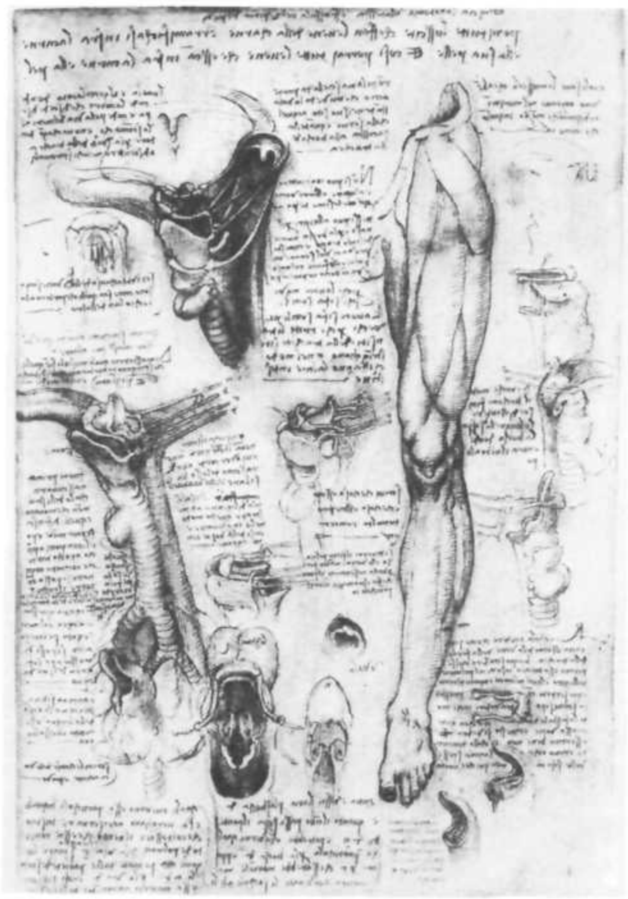
Leonardo da Vinci (1452-1519), o mais velho desses famosos mestres, nasceu numa aldeia toscana. Foi aprendiz numa importante oficina de Florença, a do pintor e escultor Andréa dei Verrocchio (1435-88). A fama de Verrocchio era muito grande, tão grande, de fato, que a cidade de Veneza lhe encomendou o monumento a Bartolomeo Colleoni, um de seus *candottieri*, a quem os venezianos estavam mais gratos pelo número de obras de caridade que fundara do que por qualquer façanha militar de especial valor. A estátua eqüestre que Verrocchio realizou (fig. 188) mostra que ele era um digno herdeiro da tradição de Donatello. Vemos com que minúcia estudou a anatomia do cavalo e com que clareza observou a posição dos músculos e veias. Entretanto, o mais admirável de tudo é a postura do cavaleiro, que parecer estar cavalgando a testa de suas tropas com uma expressão de destemido desafio. Épocas ulteriores familiarizaram-nos tanto com esses cavaleiros de bronze que passaram a povoar nossas grandes e pequenas cidades, representando imperadores, reis, príncipes e generais de maior ou menor mérito, que talvez levemos algum tempo para nos apercebermos da grandeza e simplicidade da obra de Verrocchio. Elas residem nas linhas claras que o grupo apresenta de quase todos os seus ângulos, e na energia concentrada que parece animar o homem de armadura e sua montada.



188.
VERROCCHIO:
Monumento a
Colleoni, Veneza.
Iniciado em 1479

Numa oficina capaz de produzir tais obras-primas, o jovem Leonardo pôde **certamente** aprender muitas coisas. Seria introduzido nos segredos técnicos do trabalho de fundição e outras tarefas metalúrgicas, aprenderia a preparar quadros e estátuas cuidadosamente, mediante estudos do nu e de modelos vestidos. Aprenderia a estudar plantas e animais curiosos para inclusão em seus quadros, e receberia sólidos e completos fundamentos sobre a óptica da perspectiva e o uso de cores. No caso de qualquer outro rapaz talentoso, esse treinamento teria sido suficiente para fazer dele um respeitável artista e muitos bons pintores e escultores saíram, de fato, da próspera oficina de Verrocchio. Mas Leonardo era mais do que um rapaz talentoso. Era um gênio cujo intelecto poderoso será para sempre um objeto de pasmo e admiração para os mortais comuns. Sabemos alguma coisa sobre a amplitude e produtividade do espírito de Leonardo porque seus alunos e admiradores preservaram cuidadosamente para nós seus esboços e cadernos de apontamentos, milhares de páginas cobertas de escritos e desenhos, com excertos de livros que Leonardo leu e rascunhos para livros que tencionava escrever. Quanto mais se lêem esses papéis, menos se pode entender como um ser humano foi capaz de se destacar de forma tão excelsa num sem-número de diferentes campos de pesquisa e de dar importantes contribuições para quase todos eles. Talvez uma das razões resida no fato de Leonardo ser um artista florentino e não um erudito de formação acadêmica. Pensava que a função do artista era explorar o mundo visível, tal como seus predecessores tinham feito, só que mais completamente e com maior intensidade e precisão. Não estava interessado nos conhecimentos livrescos dos homens de saber. Tal como Shakespeare, ele provavelmente tinha "pouco latim e ainda menos grego". Numa época em que os homens de saber nas universidades se apoiavam na autoridade dos tão admirados autores antigos, Leonardo, o pintor, jamais aceitava o que lia sem o verificar com seus próprios olhos. Sempre que deparava com um problema, não confiava nas autoridades, mas tentava realizar um experimento que o resolvesse. Nada existia na natureza que não despertasse a sua curiosidade e não desafiasse o seu engenho. Leonardo explorou os segredos do corpo humano, dissecando mais de trinta cadáveres (fig. 189). Foi um dos primeiros a aprofundar os mistérios do crescimento da criança no ventre materno; investigou as leis das ondas e correntes; passou anos observando e analisando o vôo de insetos e pássaros, o que iria ajudá-lo a inventar uma máquina voadora que um dia, ele estava certo disso, se tornaria uma realidade. As formas de pedras e nuvens, o efeito da atmosfera sobre a cor de objetos distantes, as leis que governam o crescimento de árvores e plantas, a harmonia de sons, tudo isso era objeto de sua incessante pesquisa e seria a base de sua arte. Os seus contemporâneos encaravam Leonardo como um ser estranho e misterioso. Príncipes e chefes militares queriam usar esse surpreendente mago como engenheiro militar para a construção de fortificações e canais, novas armas e dispositivos bélicos. Em tempo de paz, divertia-os com brinquedos mecânicos de sua própria invenção e

com o projeto de novos efeitos para representações teatrais e cortejos pomposos. Leonardo era admirado como um grande artista e requestado como esplêndido músico, mas, apesar de tudo isso, poucas pessoas poderiam ter feito uma pálida idéia da importância de suas concepções ou da vastidão de seus conhecimentos. A razão é que Leonardo nunca publicou seus escritos e raros podem ter sabido de sua existência. Ele era canhoto e resolvera escrever da direita para a esquerda, pelo que suas notas só podem ser lidas num espelho. É possível que temesse divulgar suas descobertas, com receio de que suas opiniões fossem consideradas heréticas. Assim, encontramos em seus escritos as cinco palavras "O Sol não se move", o que prova ter Leonardo antecipado as teorias de Copérnico que mais tarde colocariam Galileu em sérios apuros. Mas também é possível que tenha empreendido as suas pesquisas e experimentos simplesmente por causa de sua insaciável curiosidade e que, uma vez resolvido um problema para si mesmo, perdesse todo o interesse nele, já que existiam muitos outros mistérios ainda por explorar. Sobretudo, é possível que Leonardo não alimentasse a ambição de ser considerado um cientista. Toda a sua exploração da natureza era para ele, em primeiro lugar e acima de tudo, um meio de adquirir conhecimentos sobre o mundo visível — conhecimentos esses de que necessitaria para a sua arte. Pensava que, ao colocá-la numa base científica, poderia transformar sua amada arte da pintura de um ofício humilde numa atividade nobre e prestigiosa. Para nós, essa preocupação com a categoria social dos artistas pode ser difícil de entender, mas vimos que importância ela tinha para os homens desse período. Talvez convenha recordar *Sonho de Uma Noite de*

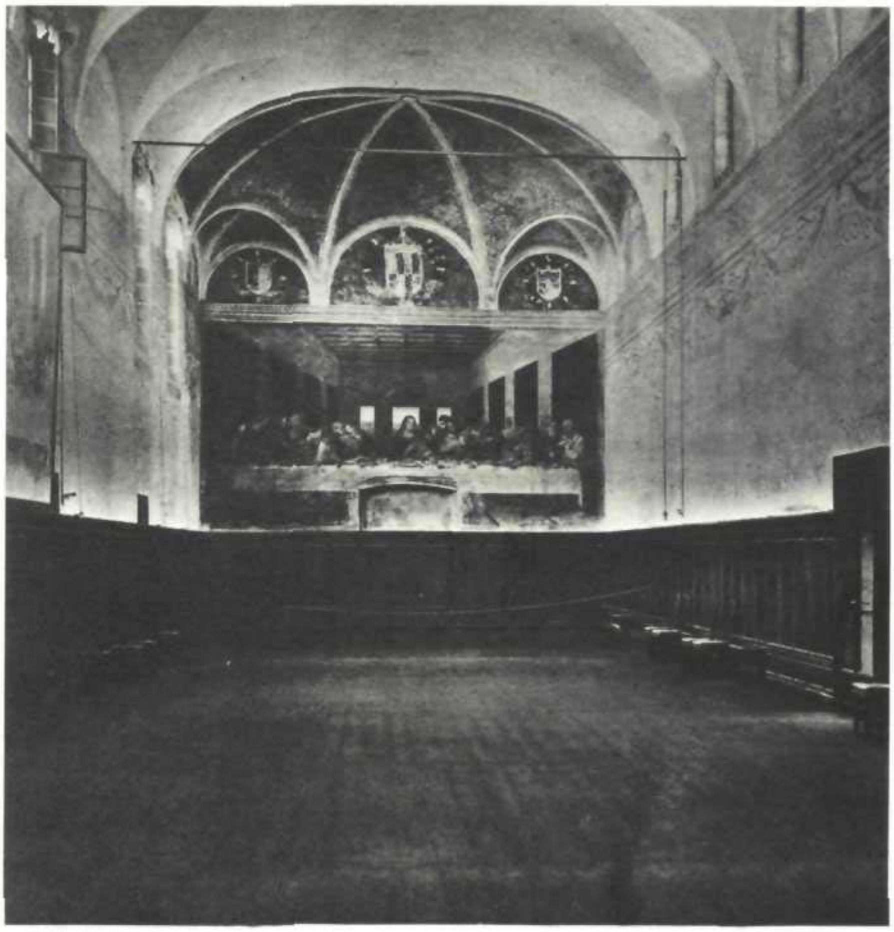


189. LEONARDO DA VINCI: Estudos anatômicos (laringe e perna). *1510. Castelo de Windsor, Biblioteca Real*

Verão, de Shakespeare, e os papéis que ele atribui a Snug, o marceneiro, Boitom, o tecelão, e Snout, o latoeiro, para que possamos compreender os antecedentes dessa luta. Aristóteles codificara o esnobismo da antigüidade clássica ao distinguir entre certas artes que eram compatíveis com uma "educação liberal" (as chamadas Artes Liberais, como Gramática. Dialética, Retórica e Geometria) e atividades que envolviam o trabalho com as mãos, que eram profissões "manuais" e. portanto, "mesquinhas", abaixo da dignidade de um cavalheiro. A ambição de homens como Leonardo consistia em mostrar que a pintura era uma Arte Liberal e que o trabalho manual envolvido nela não era nem mais nem menos essencial do que o trabalho de escrita na poesia. É possível que esse ponto de vista afetasse freqüentemente as relações de Leonardo com os seus clientes. Talvez ele não quisesse ser considerado o dono de uma loja onde qualquer um podia encomendar uma pintura. Seja como for, sabemos que Leonardo deixou por executar muitas vezes as obras que lhe encomendavam. Começava uma pintura e deixava-a por acabar, apesar das urgentes **solicitações** do cliente. Além disso, insistia obviamente em que só a ele cabia decidir quando uma obra sua estava terminada e recusava-se a entregá-la a menos que se considerasse satisfeito com ela.

Não surpreende, portanto, que poucas obras de Leonardo tenham sido concluídas, e que seus contemporâneos lamentassem o modo como esse extraordinário gênio parecia desperdiçar seu tempo, deslocando-se incansavelmente de Florença para Milão, de Milão para Florença, e a serviço do notório aventureiro César Bórgia, depois Roma e, finalmente, a corte do Rei Francisco I de França, onde morreu em 1519, mais admirado do que compreendido.

Por singular infortúnio, as poucas obras que Leonardo completou em seus anos maduros chegaram até nós em péssimo estado de conservação. Assim, quando vemos o que resta do famoso mural de Leonardo da "Ultima Ceia" (figs. 190-1), devemos tentar imaginar como seria contemplado pelos monges para quem foi pintado. O mural cobre uma parede de uma sala oblonga que era usada como refeitório pelos monges do mosteiro de Santa Maria delle Grazie, em Milão. Deve-se visualizar como seria quando a pintura foi destapada e quando, lado a lado com as compridas mesas dos monges, apareceu a mesa do Cristo e Seus apóstolos. Nunca o episódio sacro fora apresentado tão perto e tão real. Era como se outra sala tivesse sido acrescentada à deles, na qual a Última Ceia assumia uma forma tangível. Como era pura a luz que inundava a mesa, e como acrescentava solidez e volume às figuras! Talvez os monges fossem primeiro impressionados pela veracidade e o realismo com que todos os detalhes estavam retratados, os pratos sobre a toalha, as pregas das vestes. Então, como agora, as obras de arte eram freqüentemente julgadas pelos leigos de acordo com o grau de fidelidade à vida real. Mas essa só pode ter sido a primeira reação. Depois de terem admirado suficientemente essa extraordinária ilusão de realidade, os monges voltar-se-iam para o modo como Leonardo apresentara a história bíblica. Nada havia nessa obra que se assemelhasse às representações mais antigas do mesmo (ema. Nessas versões tradicionais, viam-se os apóstolos calmamente sentados a mesa numa fila — apenas Judas segregado do resto — enquanto Cristo administrava serenamente o Sacramento. O novo quadro era muito diferente de qualquer dessas pinturas. Há nele drama e excitação. Leonardo, como Giotto antes dele, revertera ao texto das Escrituras e esforçara-se por visualizar como teria sido a cena quando o Cristo disse: " 'Em verdade vos digo que um dentre vós me trairá. E eles, muitíssimo contristados. começaram um por um a perguntar-Lhe: 'Porventura sou eu. Se-nhor?'" (Mateus. XXVI, 21-2). O Evangelho de S. João acrescenta: "Ora ali estava, conchegado a Jesus, um dos seus discípulos, aquele a quem Ele amava. A esse fez Simão Pedro sinal para que indagasse a quem Ele se referia" (João, XIII. 23-4). São essas interrogações e esses sinais que transmitem movimento à cena. Cristo acabou de pronunciar as palavras trágicas, e os que estão a Seu lado recuam horrorizados ao escutarem a revelação. Alguns parecem protestar seu amor a Jesus e sua inocência, outros discutem gravemente a quem o Senhor poderia referir-se, ainda outros parecem aguardar uma explicação para o que Ele disse. S. Pedro, o mais impetuoso de todos, precipita-se para S. João, que se senta à direita de Jesus. Ao segredar algo ao ouvido de S. João. empurra inadvertidamente Judas para diante. Judas não está segregado do resto e, no entanto, parece isolado. É o único que não gesticula nem faz perguntas. Inclina-se para a frente e ergue os olhos com desconfiança ou cólera, um contraste dramático com a figura do Cristo, calmo e resignado em meio a esse crescente alvoroço. Quanto tempo teria sido

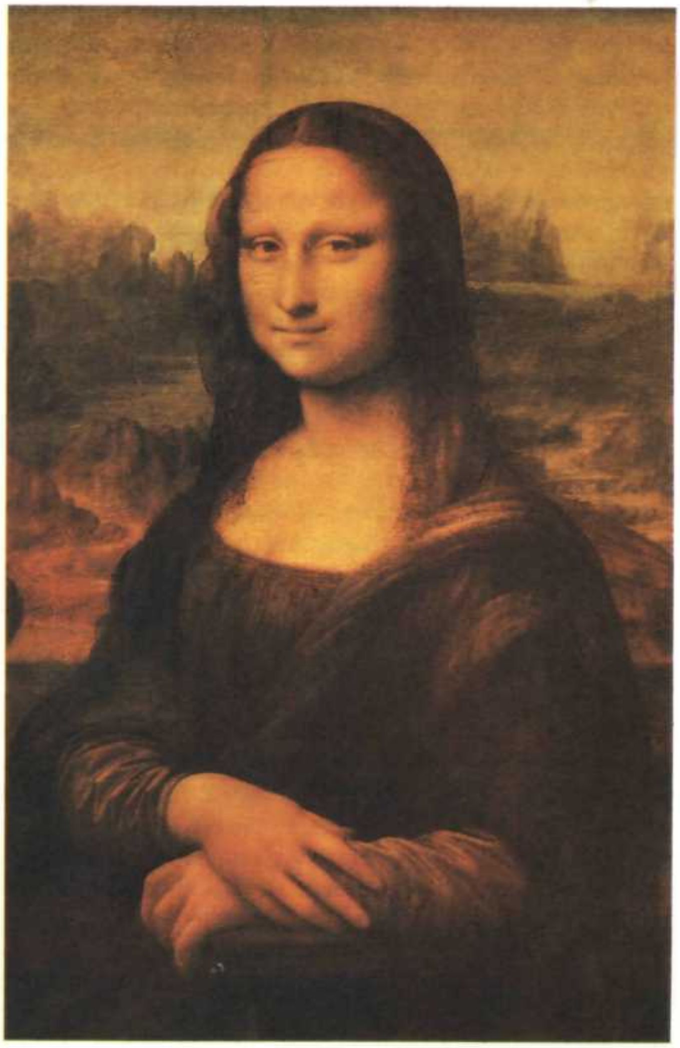


190-191.
LEONARDO DA VINCI: A Última Ceia. *Mural no Refeitório do Mosteiro de Santa Maria delle Grazie, Milão. Entre 1495 e 1498*



necessário para que os primeiros espectadores se apercebessem da arte consumada pela qual toda essa dramática movimentação foi controlada? Apesar da excitação causada pelas palavras de Jesus, nada existe de caótico no quadro. Os doze apóstolos parecem dividir-se muito naturalmente em quatro grupos de três, ligados mutuamente por gestos e movimentos. Há tanta ordem nessa variedade, e tanta variedade nessa ordem, que ninguém pode esgotar inteiramente o jogo harmonioso entre movimento e contra-movimento. Talvez só possamos apreciar totalmente a extraordinária proeza de Leonardo nessa composição se voltarmos a refletir no problema que examinamos quando da descrição do "São Sebastião" de Pollaiuolo (fig. 171, p. 197). Recordemos como os artistas dessa geração tinham batalhado para combinar as exigências do realismo com as do padrão convencional. Leonardo, que era um pouco mais jovem do que Pollaiuolo, resolvera o problema com evidente desenvoltura. Se esquecermos por um momento o que a cena representa, poderemos ainda deliciar-nos com o belo padrão formado pelas figuras. A composição parece ter aquele equilíbrio sem esforço e aquela harmonia que tinha nas pinturas góticas, e que artistas como Rogier van der Weyden e Botticelli, cada um a seu modo, haviam tentado reconquistar para a arte. Mas Leonardo não achou necessário sacrificar a correção do desenho ou a precisão da observação às exigências de um delineamento satisfatório. Se esquecermos a beleza da composição, sentimo-nos subitamente diante de um fragmento de realidade tão convincente e tão impressionante quanto a que vimos nas obras de Masaccio ou Donatello. E mesmo essa realização mal chega a tocar a verdadeira grandeza da obra. Com efeito, para além de questões técnicas como a segurança do desenho e a composição, devemos admirar a profunda intuição de Leonardo sobre a natureza íntima do comportamento e das reações dos homens, e o poder de imaginação que o capacitou a colocar a cena ante os nossos olhos. Uma testemunha ocular diz-nos que viu freqüentemente Leonardo trabalhando em "A Ultima Ceia". Subia no andaime e aí ficava de pé, dias inteiros, os braços cruzados, apenas olhando criticamente o que já tinha feito, antes de dar outra pincelada. Foi o resultado desse pensamento que ele nos legou e, mesmo em seu estado deteriorado, "A Última Ceia" continua sendo um dos grandes milagres produzidos pelo gênio humano.

Existe outro trabalho de Leonardo que talvez seja ainda mais famoso do que "A Última Ceia". Referimo-nos ao retrato de uma dama florentina cujo nome era Lisa, "Mona Lisa" (fig, 192). Uma fama tão grande quanto a da "Mona Lisa" de Leonardo não é uma bênção completa para uma obra de arte. Ficamos tão habituados a vê-la em postais e até em publicidade, que se torna difícil olhá-la com olhos isentos como a pintura feita por um homem real, retratando uma mulher real, de carne e osso. Mas vale a pena esquecer o que sabemos, ou acreditamos saber, sobre o quadro, e examiná-lo como se fôssemos as primeiras pessoas a fixar os olhos nele. O que logo nos impressiona é o grau surpreendente com que Lisa parece viva. Ela parece realmente olhar para nós e possuir um espírito próprio. Como um ser vivo, parece mudar ante os nossos olhos e estar um pouco diferente toda vez que voltamos a olhá-la. Até mesmo em fotografias do quadro sentimos esse estranho efeito, mas diante do original, no Museu do Louvre, em Paris, a sensação é quase sobrenatural. Por vezes, ela parece zombar de nós; outras vezes, temos a impressão de surpreender uma sombra de tristeza em seu sorriso. Tudo isso



192. LEONARDO DA VINCI: Mona Lisa. *Cerca de 1502. Paris, Louvre*

tem um ar algo misterioso, e assim é; muito freqüentemente, é esse o efeito de uma grande obra de arte. Não obstante. Leonardo certamente sabia como **obteve** esse efeito, e por que meios. O grande observador da natureza sabia mais sobre a forma como usamos os nossos olhos do que qualquer pessoa do seu tempo ou antes dele. Leonardo viu claramente o problema que a conquista da natureza tinha criado para os artistas — um problema não menos intricado do que a combinação de desenho correto e composição harmoniosa. As grandes obras dos mestres italianos do *Quattrocento* que seguiram o caminho apontado por Masaccio têm uma coisa em comum: as suas figuras parecem algo duras, quase de madeira. O estranho é a responsabilidade por esse efeito não caber claramente à falta de paciência ou de conhecimentos. Ninguém podia ser mais paciente em sua imitação da natureza do que Van Eyck (fig. 159. p. 181); ninguém podia saber mais sobre desenho e perspectiva corretos do que Mantegna (fig. 169. p. 193). E, no entanto, apesar de toda a grandeza e imponência de suas representações da natureza, as suas figuras parecem mais estátuas do que seres vivos. A razão pode ser que quanto mais conscienciosamente copiamos uma figura linha por linha, detalhe por detalhe, menos podemos imaginar que ela se movesse e respirasse. É como se o pintor a tivesse enfeitiçado subitamente, e a forçasse a manter-se imóvel para sempre, como as pessoas em "A Bela Adormecida". Os artistas haviam tentado vários métodos para superar essa dificuldade. Botticelli, por exemplo (fig. 172. p. 198), procurou enfatizar em seus quadros o cabelo ondulante e as roupagens esvoaçantes de suas figuras, para fazê-las parecer menos rígidas em seus contornos. Mas somente Leonardo encontrou a verdadeira solução para o problema. O pintor deve deixar ao espectador algo para adivinhar. Se os contornos não são desenhados com a maior firmeza de traço, se a forma é deixada um pouco indefinida, como desaparecendo numa sombra, essa impressão de secura e rigidez será evitada. Essa é a famosa invenção de Leonardo a que os italianos chamam *sfumato* — um lineamento esbatido e cores adoçadas que permitem a uma forma fundir-se com outra e deixar sempre algo para alimentar a nossa imaginação. Se voltarmos agora à "Mona Lisa", poderemos entender algo de seu misterioso efeito. Vemos que Leonardo empregou o seu *sfumato* com suprema deliberação. Quem tiver alguma vez tentado desenhar ou rabiscar um rosto sabe que aquilo a que chamamos expressão repousa principalmente em duas características: os cantos da boca e os cantos dos olhos. Ora, foram justamente essas partes as que Leonardo deixou deliberadamente indistintas, fazendo com que se esfumassem num sombreado suave. Por isso é que nunca estamos muito certos quanto ao estado de espírito realmente refletido na expressão com que a "Mona

Lisa nos olha. Sua expressão parece ser sempre esquiva. Claro que não é apenas a indefinição que produz esse efeito. Há muito mais por trás dela. Leonardo fez uma coisa deveras audaciosa, a que talvez só se arriscaria um pintor de sua consumada mestria. Se observarmos cuidadosamente o quadro, vemos que os dois lados não se irmanam. Isso é por demais óbvio na fantástica paisagem onírica do fundo. O horizonte do lado esquerdo parece estar muito mais baixo do que o do lado direito. Por conseguinte, quando focalizamos o lado esquerdo do ombro, a mulher parece ser mais alta ou estar mais ereta do que se focalizarmos o lado direito. E seu rosto parece também mudar com essa mudança de posição porque os dois lados tampouco condizem inteiramente. Mas com todos esses requintados estratagemas, Leonardo poderia ter produzido uma engenhosa peça de malabarismo em vez de uma grande obra de arte. se não soubesse exatamente até onde podia ir e não contrabalançasse seus audaciosos desvios da natureza com uma representação quase milagrosa de carne viva. Vejam a maneira como ele modelou a mão, ou as mangas com suas minúsculas pregas. Leonardo podia ser tão laborioso quanto qualquer de seus precursores na paciente observação da natureza. Só que ele já não era meramente o fiel escravo da natureza. Muitos séculos antes, no passado remoto, as pessoas tinham olhado para retratos com reverência por pensarem que, ao ser preservada a imagem real, o artista podia de algum modo preservar a alma da pessoa por ele retratada. Agora, o grande cientista, Leonardo, tinha convertido em realidade alguns dos sonhos e temores desses primeiros fazedores de imagens. Ele conhecia a fórmula mágica que infundia vida nas cores espalhadas por seu extraordinário pincel. O segundo grande florentino cuja obra tornou tão famosa a arte italiana do século XVI (II *Cinquecento)* foi Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564). Miguel Ângelo era 23 anos mais jovem do que Leonardo e sobreviveu-lhe 45 anos. Em sua longa vida, testemunhou uma completa mudança na posição do artista. Em certa medida, foi ele mesmo quem provocou essa mudança. Em sua juventude. Miguel Ângelo foi treinado como qualquer outro artífice. Garoto de treze anos foi aprendiz durante três anos na atarefada oficina de um dos principais mestres do final do *Quattrocento* florentino. o pintor Domenico Ghirlandajo (1449-94). Ghirlandajo foi um daqueles mestres cujas obras nos comprazem mais pelo modo como espelham a vida colorida do período do que pela grandeza de seu gênio. Sabia como contar agradavelmente a história sagrada, como se ela tivesse acabado de ocorrer entre os ricos cidadãos florentinos do círculo Mediei, os quais eram seus clientes. A fig. 193 representa o nascimento da Virgem Maria, e vemos os parentes de sua mãe. Santa Ana, chegando para visitar e felicitar. Olhamos o interior de um elegante apartamento dos fins do século XV, e presenciamos a visita formal de prósperas damas da sociedade. Ghirlandajo demonstrou saber como dispor seus grupos eficientemente e como proporcionar prazer aos olhos. Mostrou compartilhar do gosto de seus contemporâneos pelos temas de arte antiga, pois teve o cuidado de desenhar um relevo de crianças dançando, à maneira clássica, no fundo do quarto.



193. GHIRLANDAJO: O Nascimento da Virgem. *Mural na Igreja de Sta. Maria Novella. Florença. Concluído em 1491*

Em sua oficina, o jovem Miguel Ângelo pôde certamente aprender todos os recursos técnicos do oficio, uma técnica sólida de pintura de afrescos e o completo domínio da arte de desenhar. Mas, até onde nos é dado saber, Miguel Ângelo não gostou do tempo que passou na firma desse bem-sucedido pintor. Suas idéias sobre arte eram muito diferentes. Em vez de adquirir a maneira desenvolta de Ghirlandajo, seu estilo fácil e complacente, preferiu dedicar-se ao estudo da obra dos grandes mestres do passado, de Giotto, Masaccio, Donatello, e dos escultores gregos e romanos cujas obras pôde ver na coleção dos Mediei. Tentou penetrar nos segredos dos escultores antigos, que sabiam como representar a beleza do corpo humano em movimento, com todos os seus músculos e tendões. Tal como Leonardo, não se contentou em aprender as leis da anatomia em segunda mão, por assim dizer, através da escultura antiga. Fez suas próprias pesquisas de anatomia humana, dissecou cadáveres e desenhou de modelos, até que a figura humana deixou de ter para ele quaisquer segredos. Mas, ao contrário de Leonardo, para quem o homem era apenas um dos muitos e fascinantes enigmas da natureza, Miguel Ângelo empenhou-se com incrível obstinação de propósito em dominar esse problema, mas dominá-lo a fundo. O seu poder de concentração e sua tenaz memória devem ter sido tão extraordinários que em pouco tempo não havia postura nem movimento que lhe fosse difícil desenhar. De fato, as dificuldades apenas pareciam atraí-lo. Atitudes e ângulos que muitos grandes artistas do *Quattrocento* hesitariam em introduzir em suas pinturas, com receio de não os reproduzirem de forma convincente, apenas estimulavam a sua ambição artística; e não tardou em correr a notícia de que esse jovem artista não só igualava os renomados mestres da antigüidade clássica, mas realmente os suplantava. Chegaria o tempo em que jovens artistas passam vários anos em escolas de Belas-Artes estudando anatomia, o nu, perspectiva e todos os recursos e ardis da arte de desenhar. E hoje muitos repórteres esportivos ou especialistas em cartazes, profissionais despretensiosos, podem ter adquirido facilidade invejável no desenho de figuras humanas de todos os ângulos. Assim, talvez não nos seja fácil entender a tremenda admiração que a extraordinária habilidade e os conhecimentos de Miguel Ângelo despertaram no seu tempo. Com trinta anos feitos, ele era geralmente reconhecido como um dos mais notáveis mestres da época, igualando-se, à sua maneira, ao gênio de Leonardo. A cidade de Florença honrou-o encomendando a ele e a Leonardo que cada um pintasse um episódio da história florentina numa parede da Câmara dos Vereadores. Foi um momento espetacular na história da arte quando esses dois gigantes competiram pela conquista dos louros, e toda Florença assistiu com excitação ao progresso dos preparativos de ambos. Infelizmente, as obras nunca foram concluídas. Leonardo regressou a Milão e Miguel Ângelo recebeu um chamado que ainda mais acendeu o seu entusiasmo. O Papa Júlio II queria a sua presença em Roma a fim de erigir um túmulo para ele que fosse digno do Sumo Pontífice do Cristianismo. Temos conhecimento dos ambiciosos planos desse magnânimo, mas implacável governante da Igreja, e não ê difícil imaginar quão fascinado Miguel Ângelo deve ter ficado por trabalhar para um homem que possuía os meios e a férrea vontade de concretizar os mais audaciosos planos. Com a autorização do Papa, ele viajou imediatamente para as famosas pedreiras de mármore de Carrara, a fim de selecionar aí os blocos onde iria esculpir um gigantesco mausoléu. O jovem artista ficou profundamente impressionado pela vista de todas essas rochas de mármore, as quais pareciam esperar pelo seu cinzel para se converterem em estátuas como jamais o mundo vira. Permaneceu mais de seis meses nas pedreiras, comprando, selecionando e rejeitando, seu espírito fervilhando de imagens. Queria libertar as figuras do miolo das pedras onde estavam adormecidas. Mas quando regressou e começou a trabalhar, não tardou em descobrir que o entusiasmo do Papa esfriara bastante. Sabemos hoje que uma das principais razões para a vacilação do Papa era que o seu plano de um túmulo entrara em conflito com o projeto que era ainda mais caro ao seu coração: o projeto de uma nova igreja de S. Pedro. Pois o túmulo tinha sido originalmente destinado ao antigo edifício e, se este ia ser demolido, onde seria alojado o mausoléu? Miguel Ângelo, em seu infinito desapontamento, desconfiou de motivos diferentes. Farejou intriga e temeu até que seus rivais, sobretudo Bramante, o arquiteto da nova igreja de S. Pedro, o quisessem envenenar. Num acesso de medo e cólera, deixou Roma e voltou a Florença, donde escreveu uma rude carta ao Papa dizendo que, se o quisesse de volta, que fosse procurá-lo.

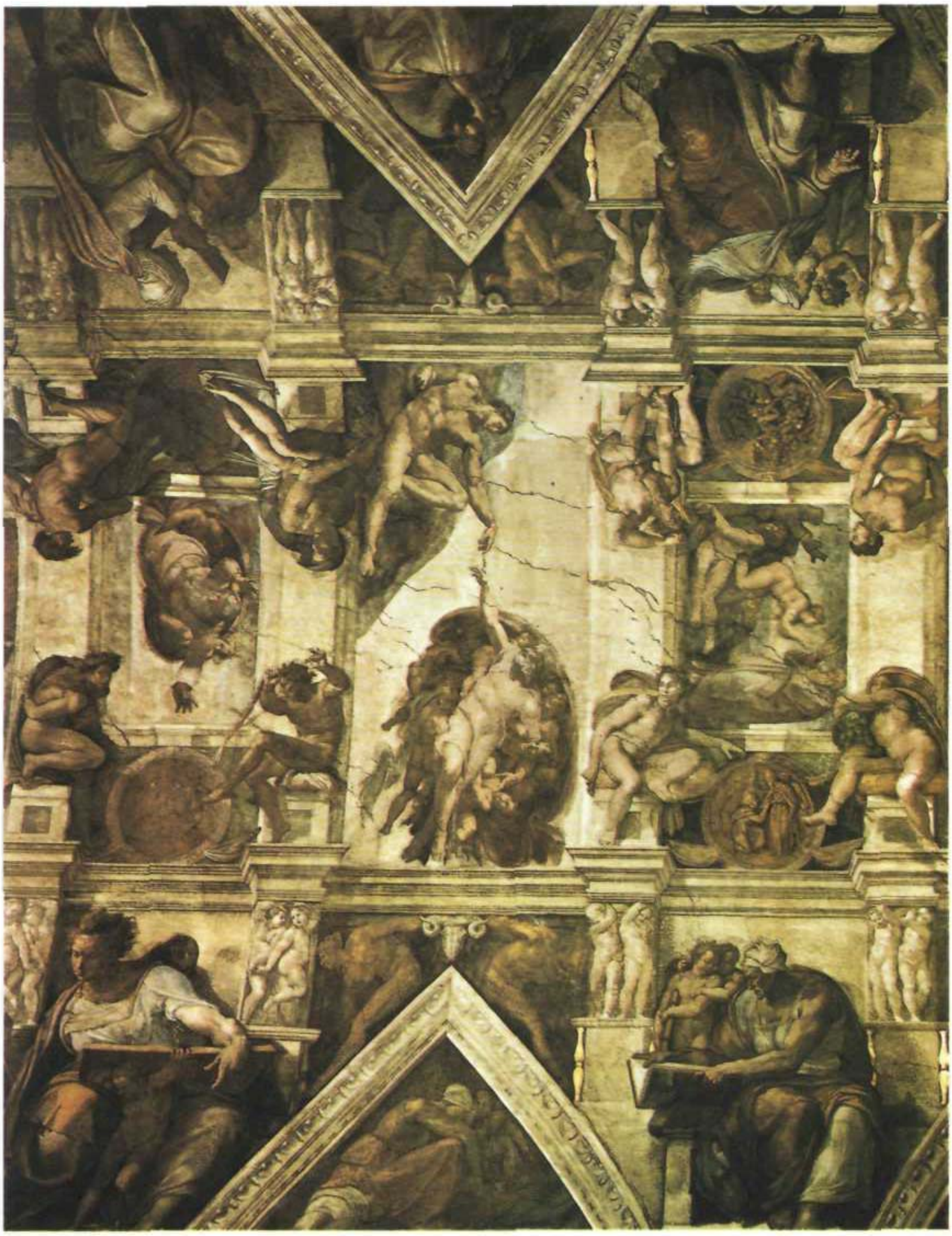
O que houve de extraordinário nesse incidente foi o Papa não ter perdido a calma e, pelo contrário, iniciou negociações formais com as autoridades de Florença, a fim de persuadirem o jovem escultor a voltar a Roma. Todos os envolvidos pareciam concordar em que os movimentos e planos desse jovem artista eram tão importantes quanto qualquer delicada questão de Estado. Os florentinos temiam inclusive que o Papa pudesse voltar-se contra eles se continuassem dando abrigo ao desertor. Portanto, o maioral da cidade de Florença persuadiu Miguel Ângelo a voltar ao serviço de Júlio II, e deu-lhe uma carta de recomendação em que dizia que a sua arte não tinha igual em toda a Itália, talvez no mundo inteiro, e que se fosse tratado com gentileza "realizaria coisas que assombrariam o mundo". Pelo menos uma vez, uma nota diplomática falou a verdade. Quando Miguel Ângelo voltou a Roma, o Papa fê-lo aceitar outra encomenda. Havia uma capela no Vaticano que tinha sido construída pelo Papa Sisto IV e por isso era chamada a Capela Sistina. As paredes dessa capela tinham sido decoradas pelos mais famosos pintores da geração anterior — Botticelli, Ghirlandajo e outros. Mas a abóbada ainda estava em branco. O Papa sugeriu a Miguel Ângelo que a pintasse. Miguel Ângelo fez tudo o que podia para esquivar-se a essa encomenda. Disse não ser

realmente um pintor, mas um escultor. Estava convencido de que essa ingrata encomenda lhe fora endossada através das intrigas de seus inimigos. Quando o Papa se manteve inabalável, Miguel Ângelo começou a elaborar um modesto esquema de doze apóstolos em nichos, e a contratar ajudantes de Florença para o auxiliarem na pintura. Mas, de súbito, fechou-se na capela, não deixou ninguém acercar-se dele e começou a trabalhar sozinho num plano que, na verdade, continuou "assombrando o mundo" desde o instante em que foi revelado.

Ê muito difícil a qualquer mortal comum imaginar como foi possível a um ser humano realizar o que Miguel Ângelo realizou em quatro anos de trabalho solitário nos andaimes da capela papal. O mero esforço físico de pintar esse gigantesco afresco no teto da capela, de preparar e esboçar as cenas em detalhe e transferi-las para o teto, já era suficientemente fantástico. Miguel Ângelo tinha de deitar-se de costas e pintar olhando para cima. De fato, habituou-se de tal modo a essa posição acanhada que até quando recebia uma carta durante esse período tinha que a colocar sobre a cabeça e dobrar-se para trás a fim de a ler. Mas a proeza física de um homem para cobrir esse vasto espaço sem ajuda nada é em comparação com a façanha intelectual e artística. A riqueza de novas invenções, a mestria infalível de execução em todos os detalhes e, sobretudo, a grandeza das visões que Miguel Ângelo revelou aos vindouros proporcionaram à humanidade uma nova idéia do poder do gênio.

Vemos freqüentemente ilustrações de detalhes dessa obra hercúlea e jamais nos cansamos de olhá-las. Mas a impressão gerada pelo conjunto, quando se entra na capela, é ainda muito diferente da soma de todas as fotografias que possam ser vistas. A capela lembra uma ampla e alta sala de reuniões, com uma abóbada rasa. Na parte superior das paredes vemos uma série de pinturas das histórias de Moisés e do Cristo, à maneira tradicional dos precursores de Miguel Ângelo. Mas, quando erguemos os olhos para o alto, parece que penetramos num mundo diferente. É um mundo de dimensões sobre-humanas. Nos arcos abobadados que se levantam entre as cinco janelas de cada lado da capela, Miguel Ângelo colocou imagens gigantescas dos profetas do Antigo Testamento que falaram aos judeus sobre a vinda do Messias, aliernando com imagens das Sibilas que, de acordo com uma velha tradição, profetizaram a vinda do Cristo aos pagãos. Pintou-os como homens e mulheres pujantes, em posturas de profunda meditação, lendo, escrevendo, discutindo ou como se estivessem escutando uma voz interior. Entre essas filas de figuras descomunais, no teto propriamente dito, Miguel Ângelo pintou a história da Criação e de Noé. Mas, como se essa imensa tarefa não satisfizesse o seu impulso irresistível de criar sempre novas imagens, encheu a moldura entre essas pinturas com uma avassaladora multidão de figuras, algumas delas como estátuas, outras como jovens de grande vigor e beleza sobrenatural, segurando grinaldas e medalhões que continham ainda mais histórias. E até isso é apenas a peça central. Para além dela, nos arcos e diretamente por baixo deles, pintou uma sucessão interminável de homens e mulheres em infinita variação — os ancestrais do Cristo, conforme enumerados na Bíblia.

Quando vemos toda essa profusão de figuras numa reprodução fotográfica, talvez, desconfiemos de que o teto deve parecer superpovoado e em desequilíbrio. Nada disso. Uma das grandes surpresas, quando se entra na Capela Sistina, é descobrir como o teto se apresenta simples e harmonioso quando o olhamos meramente como uma peça de soberba decoração — como são discretos e suaves os seus esquemas de cores, e como é límpido todo o arranjo. O que se apresenta na fig. 194 é apenas uma pequena fração da obra total, um setor, por assim dizer, que vai de um lado ao outro do teto. Numa extremidade está o profeta Daniel segurando um grosso volume, que um menino ajuda apoiar em seus joelhos, e voltando-se um pouco de lado para tomar notas do que leu. Na extremidade oposta está a Sibila "Persa", uma velha em trajes orientais, segurando o livro perto dos olhos — igualmente absorta em suas pesquisas nos textos sagrados. Os bancos de mármore em que ambas as figuras se sentam foram ornamentados com estátuas de crianças brincando e, acima delas, estão, de cada lado, dois nus que alegremente se aprestam a prender um medalhão no teto. Essas surpreendentes figuras exibem todo o domínio e mestria de Miguel Ângelo desenhando o corpo humano em qualquer posição e de qualquer ângulo. São jovens atletas com musculaturas maravilhosas, torcendo-se e voltando-se em todas as direções concebíveis, mas sem perderem nunca a elegância. Não há menos de uma vintena deles no teto, cada um mais magistral do que o último, e não resta dúvida de que muitas idéias que iriam ganhar vida no mármore de



194. MIGUEL ANGELO: Uma seção do teto da Capela Sístina, Vaticano.
Pintada entre 1508 e 1512

Carrara povoavam agora a mente de Miguel Ângelo ao pintar o teto da Sistina. Podemos sentir como ele se comprazia em sua estupenda mestria, e como a sua decepção e fúria por ser impedido de continuar trabalhando no material de sua predileção o estimularam ainda mais a demonstrar aos seus inimigos, reais ou suspeitos, que, se o forçavam a pintar... bem, ele lhes mostraria do que era capaz!

Sabemos com que minúcia Miguel Ângelo estudou todos os detalhes e com que esmero preparou cada figura em seus desenhos. A fig. 195 mostra uma folha de seu caderno de esboços, no qual estudou as formas de um modelo para uma das Sibilas. Vemos a ação recíproca dos músculos como jamais alguém observara e retratara desde os mestres gregos. Mas, se provou ser insuperável nesses famosos "nus", demonstrou ser infinitamente mais do que um *virtuose* nas ilustrações de temas bíblicos que formam o centro da composição. Aí vemos o Senhor dando vida, com gestos poderosos, a plantas, corpos celestes, animais e ao homem. Não é exagerado dizer que a imagem de Deus Pai — tal como tem vivido no espírito de gerações após gerações, não só de artistas, mas também de gente humilde que provavelmente nunca ouviu falar em Miguel Ângelo — foi modelada e ganhou forma através da influência direta e indireta dessas grandes visões em que Miguel Ângelo ilustrou o ato da criação. Talvez o mais famoso e mais impressionante dentre eles seja o da criação de Adão em um dos grandes campos (fig. 196). Artistas anteriores a Miguel Ângelo já tinham pintado Adão deitado no chão e sendo chamado à vida por um simples toque da mão de Deus, mas nenhum deles se aproximara sequer de expressar a grandeza do mistério da criação com tamanha simplicidade e forca. Nada existe no quadro que desvie a atenção do tema principal. Adão está deitado no chão, com toda a beleza e vigor que convém ao primeiro homem; do outro lado. Deus Pai aproxima-se, transportado e amparado por Seus anjos, envolto num amplo e majestoso manto soprado pelo vento como uma vela panda, e sugerindo a facilidade e rapidez com que Ele flutua no vazio. Quando estende Sua mão, nem mesmo tocando no dedo de Adão. quase vemos o primeiro homem despertar, como que de um profundo sono, e fixar os olhos no rosto paternal do seu Criador. É um dos maiores milagres da arte como Miguel Ângelo logrou fazer do toque da Mão Divina o centro e o foco do quadro, e como nos fez ver a idéia de onipotência através do desembaraço e da força desse gesto de criação.

Mal concluirá Miguel Ângelo sua grande obra no teto da Capela Sistina, em 1512, e já voltava ansiosamente aos seus blocos de mármore a fim de prosseguir com o túmulo de Júlio II. Tencionava adorná-lo com numerosas estátuas de prisioneiros, tal como vira em monumentos romanos — embora seja provável que pretendesse dar a essas figuras um significado simbólico. Uma delas é o "Escravo Agonizante" da fig. 197.

Se alguém pensara que, após o tremendo esforço na capela, a imaginação de Miguel Ângelo secara, cedo se daria conta de seu engano. Pois, quando regressou ao seu tão amado material, seus poderes pareciam maiores do que nunca. Enquanto que no "Adão" Miguel Ângelo descrevera o momento em que a vida é insuflada no belo corpo de um vigoroso jovem, agora, no "Escravo Agonizante", escolheu o momento em que a vida está prestes a esvair-se e o corpo cede às leis da matéria morta. Há uma beleza



195. MIGUEL ÂNGELO: Estudo para uma das Sibilas no teto da Capela Sistina. *Nova York, Metropolitan Museum of Art*

indescritível nesse derradeiro momento de relaxarão final e de libertação das lutas da vida — nesse gesto de lassidão e resignação. É difícil pensar nessa obra como sendo uma estátua de pedra fria e inanimada, tal como se ergue diante de nossos olhos no Louvre, em Paris. Parece mover-se e, no entanto, permanece em repouso. Talvez seja esse o efeito que Miguel Ângelo pretendia. É um dos segredos de sua arte que nunca mais deixou de ser admirado desde então, que, por muito que os corpos de suas figuras se torçam e retorçam em movimentos violentos, seus contornos mantêm-se sempre firmes, simples e serenos. A razão disso é que, desde o começo. Miguel Ângelo procurou sempre conceber suas figuras como se jazessem ocultas no bloco de mármore em que estavam trabalhando: a tarefa **que** a si mesmo se impôs como escultor foi simplesmente remover a pedra que as cobria. Assim, o formato de um bloco estava sempre refletido nos contornos



196. MIGUEL ÂNGELO: A Criação de Adão. *Detalhe da fig. 194*

das estátuas, e mantinha-o coeso num desenho lúcido, por mais movimento que houvesse na figura.
Se Miguel Ângelo já era famoso quando Júlio II o chamou a Roma, a sua fama após a conclusão dessas obras foi algo que nenhum artista jamais desfrutara. Mas essa imensa fama começou a se tornar para ele quase uma maldição; pois nunca lhe era consentido completar o sonho de sua juventude: o túmulo de Júlio II. Quando o Papa morreu, o seu sucessor, Leão X, requereu os serviços do mais famoso artista de seu tempo, e cada Papa sucessivo parecia mais ansioso que seu predecessor por ter o seu nome vinculado ao de Miguel Ângelo. Entrementes, enquanto príncipes e pontífices rivalizavam em ofertas para garantirem os serviços do já idoso mestre, este parecia ensimesmar-se cada vez mais e tornar-se mais exigente em seus padrões. Os poemas que escreveu mostram que ele era assediado de dúvidas sobre se a sua arte fora pecaminosa, ao passo que as suas cartas deixam claro que, quanto mais ele subia na estima do mundo, mais amargo e intransigente se tornava. Miguel Ângelo era não só admirado, mas temido por seu temperamento irascível, que não perdoava superiores nem inferiores. Não há dúvida que ele estava muito cônscio da sua posição social, que era tão diferente de tudo o que recordava dos tempos de sua juventude. Assim, quando estava com 77 anos de idade, recriminou um compatriota por ter endereçado uma carta "Ao escultor Miguel Ângelo". "Digam-lhe", escreveu ele, "que não enderece suas cartas ao escultor Miguel Ângelo, pois aqui sou conhecido unicamente como Miguel Ângelo Buonarroti... Nunca fui um pintor ou escultor, na acepção de ter uma loja... embora tenha servido aos Papas; mas fiz isso sob compulsão”.
Até que ponto era sincero nesse sentimento de orgulhosa independência revela-se melhor no fato de ter recusado pagamento por sua última grande obra, que o ocupou na velhice: a conclusão da obra de seu inimigo de outrora, Donato Bramante — a cúpula de S. Pedro. Essa obra na principal igreja do Cristianismo foi considerada pelo venerando mestre um serviço à maior glória de Deus, que não podia ser maculado pela aceitação de provemos terrenos. Pairando acima da cidade de Roma, parecendo sustentada por um anel de colunas geminadas e erguendo-se para o alto em seus límpidos e majestosos contornos, o zimbório de S. Pedro serve como adequado monumento ao espírito desse artista singular a quem os seus contemporâneos chamaram "divino".



197. MIGUEL ÂNGELO: O Escravo Agonizante. *Estátua em mármore destinada ao túmulo do Papa Júlio II. Cerca de 1516. Paris, Louvre*

Na época em que Miguel Ângelo e Leonardo competiam mutuamente em Florença, em 1504, aí chegou um jovem pintor proveniente da pequena cidade de Urbino, na província de Úmbria. Era Rafael Santi, ou Sanzio (1483-1520), que realizara trabalhos promissores na oficina do chefe da "escola úmbria". Pietro Perugino (1446-1523). Tal como o mestre de Miguel Ângelo. Ghirlandajo, e o mestre de Leonardo, Verrocchio, o professor de Rafael, Perugino, pertencia à geração de artistas muito bem-sucedidos que necessitavam de uma numerosa equipe de hábeis aprendizes para ajudá-los a executarem as inúmeras encomendas que recebiam. Perugino era um daqueles mestres cuja maneira doce e devota de pintar retábulos impunha o respeito geral. Os problemas com que os artistas do início do *Quattrocento* tinham-se debatido com tamanho zelo já não apresentavam qualquer dificuldade para ele. De qualquer modo, algumas de suas obras de maior êxito demonstram que Perugino sabia como obter uma sensação de profundidade sem perturbar o equilíbrio do desenho, e que ele tinha aprendido a manipular o *sfumato* de Leonardo a fim de evitar uma aparência dura e rígida em suas figuras. A fig. 198 é um retábulo dedicado a S. Bernardo. O santo ergue os olhos de seu livro para ver a Santa Virgem em pé diante dele. O arranjo dificilmente poderia ser mais simples — e, no entanto, nada existe de rígido ou forçado nessa disposição quase simétrica. As figuras estão distribuídas para formar uma composição harmoniosa e cada uma delas movimenta-se com serenidade e fluência. É verdade que Perugino logrou essa bela harmonia a custa de outra coisa. Sacrificou a reprodução fiel da natureza por que os grandes mestres do *Quattrocento* haviam batalhado com tão acendrada devoção. Se observarmos os anjos de Perugino, veremos que eles obedecem, mais ou menos, ao mesmo tipo. É um tipo de beleza que Perugino inventou e aplicou às suas imagens em múltiplas variações. Quando vemos um grande número de suas obras, é possível que nos cansemos de seus artifícios; mas não esqueçamos que suas pinturas não se destinavam a ser vistas, lado a lado, em pinacotecas. Tomadas isoladamente, algumas de suas melhores obras oferecem-nos uma rápida visão de um mundo mais sereno e mais harmonioso do que o nosso.

Foi nessa atmosfera que o jovem Rafael cresceu, e não tardou em dominar e absorver a maneira do seu professor. Quando chegou a Florença, deparou com um estimulante desafio. Leonardo e Miguel Ângelo, um mais velho trinta anos e o outro oito anos, estavam criando novos padrões artísticos com que ninguém jamais sonhara. Outros artistas jovens poderiam ser desencorajados pela reputação desses dois gigantes. Rafael não. Estava decidido a aprender. Deve ter sabido que estava em desvantagem sob alguns aspectos. Não possuía o imenso aceno de conhecimentos de Leonardo nem o poder de Miguel Ângelo. Mas. enquanto esses dois gênios eram de difícil convívio, imprevisíveis e refratários para o comum dos mortais. Rafael era de uma doçura de temperamento que o recomendava aos mecenas influentes. Além disso, era capaz de trabalhar — e trabalhou até alcançar os mestres mais velhos.
As maiores pinturas de Rafael parecem ser realizadas com tão pouco esforço que usualmente não as associamos à idéia de trabalho árduo e inexorável. Para muitos, ele é simplesmente o pintor de doces Madonas que se tornaram tão conhecidas que por pouco deixaram de ser apreciadas como pinturas.



198. PERUGINO: Aparição da Virgem a S. Bernardo. *Retábulo. Cerca de 1490. Munique, Alte Pinakothek*

Pois a visão de Rafael da Virgem Maria foi adotada por gerações subseqüentes do mesmo modo que a concepção de Miguel Ângelo do Deus Pai. Vemos reproduções baratas dessas obras em quartos humildes e podemos concluir que pinturas com tanto atrativo geral devem certamente ser um pouco "óbvias". De fato, sua evidente simplicidade *é* fruto de uma reflexão profunda, planificação cuidadosa e imensa sabedoria artística (figs. 17 e 18 pp. 15 e 16). Uma pintura como a "Madonna del Granduca", de Rafael (fig. 199). é verdadeiramente "clássica" no sentido de que serviu a incontáveis gerações como modelo de perfeição, à semelhança do que ocorrera com a obra de Fídias e Praxíteles. Não precisa explicação. Nessa acepção, é realmente "óbvia". Mas, se a compararmos com as inúmeras representações do mesmo tema que a precederam, sentimos que todas elas tentaram alcançar a simplicidade que Rafael atingiu em sua pintura. Percebe-se o que Rafael ficou devendo a beleza calma dos tipos de Perugino, mas que diferença existe entre a regularidade algo vazia do mestre e a plenitude de vida do discípulo! O modo como a face da Virgem é modelada e se esbate na sombra, a forma como Rafael nos faz sentir o volume do corpo envolto no manto que flui livremente, a maneira firme e terna como segura o Menino Jesus — tudo isso contribuiu para o efeito de equilíbrio impecável. É como se não pudesse ser de outra maneira, como se existisse assim desde o início dos tempos.
Depois de alguns anos em Florença, Rafael foi para Roma. Aí chegou provavelmente em 1508, na época em que Miguel Ângelo estava começando a trabalhar na Capela Sistina. Júlio II não tardou em achar também trabalho para esse jovem e cordial artista. Pediu-lhe que decorasse as paredes de várias salas do Vaticano que tinham passado a ser conhecidas como *Stanze*. Rafael demonstrou seu domínio do desenho perfeito e da

composição equilibrada numa série de afrescos nas paredes e tetos dessas salas. Para se apreciar toda a beleza dessas obras, é necessário passar algum tempo nas salas e sentir a harmonia e diversidade do plano total, em que um movimento responde a um movimento, e uma forma a outra forma. Retiradas de seu contexto e reduzidas em seu tamanho, elas tendem a parecer frígidas, pois as figuras individuais, que se nos apresentam em tamanho natural quando olhamos os afrescos face a face, são facilmente absorvidas pelos grupos. Inversamente, quando retiradas de seu contexto como ilustrações de "detalhe", essas figuras perdem uma de suas principais funções — a de formarem parte de graciosa melodia do plano em seu todo.

Isso não se aplica tanto a um afresco menor (fig. 201) que Rafael pintou na residência de verão (hoje chamada a Farnesina) de um rico banqueiro, Agostino Chigi. Como tema, escolheu um verso de um poema do florentino Ângelo Poliziano, que também ajudara a inspirar "O Nascimento de Vênus", de Botticelli. Esse poema descreve como o informe gigante Polifemo canta uma canção de amor a Galatéia, bela ninfa marinha, e como ela desliza sobre as ondas num carro puxado por dois golfinhos, rindo dessa insólita e rude canção, enquanto o alegre séqüito de outras ninfas e divindades marinhas dança e toca em redor dela. O afresco de Rafael mostra Galatéia com seus alegres companheiros. A imagem do gigante iria aparecer em outro lugar do salão. Por mais que se olhe para esse encantador e festivo quadro, descobrir-se-ão sempre novas belezas em sua rica e intricada composição. Cada figura corresponde a alguma outra figura, cada movimento responde a um contramovimento. Observamos esse método no retábulo de Pollaiuolo (fig. 171, p. 197). Mas como sua solução parece rígida e insípida em comparação com a de Rafael! Para começar, os meninos com arcos e flechas de Cupido que visam o coração da ninfa: não só os que estão à direita e esquerda ecoam os movimentos recíprocos, mas o menino que nada ao lado do carro corresponde ao que está voando no topo do quadro. O mesmo ocorre com o grupo de divindades marinhas que volteiam em torno da ninfa. Há duas nas margens, que sopram em búzios, e dois pares à frente e atrás, que se entregam a jogos amorosos. Mas o que é admirável' é que todos esses movimentos diversos são, de algum modo, refletidos e absorvidos na própria figura de Galatéia. Seu carro vinha sendo impelido da esquerda para a direita, seu véu esvoaçando para trás, mas, ao escutar a estranha canção de amor, Galatéia volta-se e sorri, e todas as linhas do quadro, desde as flechas dos pequenos deuses do Amor até às rédeas que ela segura, convergem para seu belo rosto, no centro do quadro (fig. 200). Mediante esse recurso artístico, Rafael tinha conseguido realizar movimento constante em todo o quadro, sem deixar que ele se tornasse caótico ou desequilibrado. É por essa mestria



199. RAFAEL: La Madonna del Granduca. *Cerca de 1505. Florença, Palácio Pitti*

suprema no arranjo de suas figuras, esse consumado talento em composição, que os artistas têm admirado Rafael desde então. Assim como se considerou que Miguel Ângelo atingiu o zênite no domínio do corpo humano. Rafael foi visto como o artista que realizou o que a geração mais antiga se empenhara esforçadamente em conseguir: a perfeita e harmoniosa composição de figuras movimentando-se livremente. Havia outra qualidade na obra de Rafael que era admirada por seus contemporâneos e por gerações subsequentes; a pura beleza de suas figuras. Quando concluiu a "Galatéia". Rafael foi indagado por um cortesão onde encontrara um modelo de tamanha beleza. Respondeu que não copiava qualquer modelo especifico, mas preferia seguir uma "certa idéia" formada em seu espírito. Rafael, portanto, à semelhança de seu mestre Perugino, abandonara, em certa medida, a reprodução fiel da natureza que tinha sido a ambição de tantos artistas do *Quattrocento.* Usou deliberadamente um tipo imaginado de beleza regular. Se voltarmos ao tempo de Praxíteles (fig. 62, p. 69), recordaremos como o que chamamos uma beleza "ideal" decorreu de uma lenta aproximação de formas esquemáticas da natureza. O processo foi agora invertido. Os artistas procuraram aproximar a natureza da idéia de



200. RAFAEL: Cabeça da ninfa Galatéia. *Detalhe da fig. 201*



201. RAFAEL: A Ninfa Galatéia. *Mural na Villa Farnesina, Roma. Cerca de 1514*



202. RAFAEL: O Papa Leão X (Medici), com dois Cardeais. *Provavelmente pintado em 1518. Florença, Palácio Pitti*

beleza que tinham formado quando observavam as estátuas clássicas; por outras palavras, eles "idealizaram" o modelo. Era uma tendência não isenta de perigos, visto que, se o artista "aperfeiçoar" deliberadamente a natureza, a sua obra poderá facilmente tornar-se amaneirada ou insípida. Mas, se atentarmos uma vez mais para a obra de Rafael, vemos que ele, de qualquer modo, pôde idealizar a natureza sem qualquer perda de vitalidade e sinceridade no resultado final. Nada existe de esquemático ou calculado na graciosidade de Galatéia. Ela habita um mundo mais brilhante de amor e beleza — o mundo dos clássicos tal como era concebido pelos seus admiradores na Itália quinhentista.

Foi por essa realização que Rafael permaneceu famoso ao longo dos séculos. Talvez aqueles que associam seu nome apenas a belas Madonas e figuras idealizadas do mundo clássico possam ficar surpreendidos ao verem o retrato dá Rafael do seu grande patrono, o Papa Leão X, da família Médici, na companhia de dois cardeais (fig. 202). Nada há de idealizado nessa cabeça levemente balofa do Papa míope, que acaba de examinar um velho manuscrito (algo semelhante no estilo e período ao Saltério da Rainha Mary, fig. 143). Os veludos e damascos, em seus vários e ricos tons, aumentam a atmosfera de pompa e poder, mas podemos perfeitamente imaginar que esses homens não estão tranqüilos. Tempos perturbados eram esses, pois no mesmo período em que esse retrato foi pintado Lutero tinha atacado o Papa pela forma como levantava dinheiro para a nova Igreja de S. Pedro. Acontece que foi o próprio Rafael a quem Leão X encarregou de levar avante esse empreendimento após a morte de Bramante e, assim, ele também se tornara arquiteto, projetando igrejas, residências de verão e palácios; e estudando as ruínas da antiga Roma. Ao invés de seu rival Miguel Ângelo, porém, Rafael dava-se bem com as pessoas e pôde manter em pleno funcionamento uma atarefada oficina. Graças às suas qualidades sociáveis, os humanistas e

203. Membros da oficina de Rafael emboçando, pintando e decorando a Loggia. *Relevo em destaque na Loggie Vaticana, cerca de 1518*



dignitários da corte papal fizeram-no seu companheiro. Falava-se até que fora feito cardeal quando morreu no dia de seu 37º aniversário, quase tão jovem quanto Mozart, tendo acumulado em sua curta vida uma espantosa diversidade de realizações artísticas. Um dos mais famosos humanistas de seu tempo, o Cardeal Bembo, escreveu o epitáfio para o seu túmulo no Panteão de Roma:

Aqui jaz Rafael; quando vivia, a natureza Temia ser por ele vencida; agora que está morto, Ela própria teme morrer também.

16. Luz e Cor

Veneza e Itália Setentrional no Início do Século XVI



204. Um edifício da Alta Renascença: a Biblioteca em Veneza. *Projeto de* JACOPO SANSOVINO, *1536*

DEVEMOS VOLTAR-NOS AGORA para outro grande centro de arte italiana, que perde apenas em importância para a própria Florença: a orgulhosa e próspera cidade de Veneza.

Veneza, cujo comércio a ligou estreitamente ao Oriente, tinha sido mais morosa do que outras cidades italianas na aceitação do estilo da Renascença, a aplicação da forma clássica às construções por obra e graça de Brunelleschi. Mas quando o fez, o estilo adquiriu ai uma nova alegria, esplendor e vivacidade que evocam, talvez mais fielmente que qualquer outro edifício em tempos modernos, a grandeza dos grandes empórios do período helenístico, de Alexandria ou Antioquia. Um dos edifícios mais característicos desse estilo é a Biblioteca de S. Marcos (fig. 204). O seu arquiteto foi um florentino, Jacopo Sansovino (1486-1570), mas este adaptara completamente seu estilo e maneira ao espírito e à índole do lugar, à brilhante luminosidade de Veneza, que é refletida por suas lagunas e deslumbra os olhos por seu esplendor. Talvez pareça um pouco pedante dissecar um edifício tão festivo e tão simples, mas observá-lo cuidadosamente talvez nos ajude a ver como esses mestres eram habilidosos na tessitura de alguns elementos simples de modo a criarem padrões sempre renovados. Assim, o andar térreo, com sua vigorosa ordem dórica de colunas, é na mais ortodoxa maneira clássica. Sansovino seguiu de peno as regras de construção exemplificadas no Coliseu (fig. 73, p. 80). Aderiu à mesma tradição quando projetou o andar superior na ordem jônica, o qual leva por sua vez a uma chamada "mansarda", coroada com uma balaustrada e uma fila de estátuas. Mas em vez de deixar as aberturas arqueadas entre as ordens assentarem em pilares, como fora o caso do Coliseu, Sansovino preferiu apoiá-las em outra série de pequenas colunas jônicas e realizar assim um rico efeito de ordens entrelaçadas. Com suas balaustradas, guirlandas e esculturas, ele deu ao edifício aquela aparência de rendilhado que tinha sido usado nas fachadas góticas de Veneza (fig. 141, p. 156).

A Biblioteca é característica do gosto que tornou famosa a arte veneziana quinhentista. A atmosfera das lagunas, que parece nublar os contornos nítidos dos objetos e fundir suas cores numa luz resplandecente, pode ter ensinado aos pintores dessa cidade a usarem a cor de um modo mais deliberado e perspicaz do que outros pintores italianos haviam feito até então. Também pode ser que os vínculos com Constantinopla e seus artífices do mosaico tivessem algo a ver com essa propensão. É difícil falar ou escrever a respeito de cores, e as ilustrações coloridas raras vezes são suficientemente fiéis para darem uma idéia clara de como uma pintura realmente é. Mas isso parece ser evidente: os pintores da Idade Média não estavam mais interessados nas cores "reais" das coisas do que em suas formas reais. Em suas miniaturas, trabalhos em esmalte e pinturas de painéis, gostavam de espalhar as cores mais puras e mais

preciosas que pudessem obter — sendo o ouro brilhante e o impecável azul ultramarino uma combinação favorita. Os grandes reformadores de Florença estavam menos interessados na cor do que no desenho. Isso não significa, é claro, que seus quadros não fossem requintados na cor — muito pelo contrário — mas poucos dentre eles consideravam a cor um dos principais meios para conjugar as várias figuras e formas de uma pintura num padrão unificado. Preferiam fazer isso por meio da perspectiva e da composição, ainda antes de mergulharem seus pincéis na tinta. Os pintores venezianos, segundo parece, não consideravam a cor um ornamento adicional da obra, depois de desenhada no painel. Quando se entra na pequena igreja de S. Zacarias, em Veneza, e se contempla o quadro (fig. 205) que o grande artista veneziano Giovanni Bellini (1431?-15I6) pintou sobre o altar em 1505 — em sua idade provecta — nota-se imediatamente que a sua abordagem da cor era muito deferente. Não que o quadro seja particularmente luminoso ou resplandecente. É, outrossim, a suavidade e riqueza das cores que nos impressiona, mesmo antes de se começar a ver que a pintura representa. Penso que até a fotografia transmite algo da atmosfera quente e dourada que inunda o nicho onde a Virgem está entronizada, com o Menino Jesus erguendo Sua pequenina mão para abençoar os devotos que se acercam do altar. Um anjo aos pés do altar toca suavemente violino, enquanto os santos se postam serenamente de ambos os lados do trono: S. Pedro, com sua chave e livro, Santa Catarina com a palma do martírio e a roda quebrada. Santa Apolônia e S. Jerônimo, o erudito que traduziu a Bíblia para o latim e a quem Bellini representou, portanto, lendo um livro. Muitas Madonas com santos foram pintadas antes e depois, na Itália e alhures, mas poucas foram concebidas com tanta dignidade e serenidade. Na tradição



205. GIOVANNI BELLINI: Nossa Senhora com Santos. *Retábulo em S. Zacarias, Veneza. Concluído em 1505*

bizantina, a imagem da Virgem costumava ser rigidamente ladeada por imagens dos santos (fig. 89. p. 100). Bellini sabia como insuflar vida nesse simples arranjo simétrico sem perturbar a sua ordem. Também sabia como converter as figuras tradicionais da Virgem e dos santos em seres reais e **cheios** de vida, sem as despojar de seu caráter sagrado e dignidade. Ele nem sequer sacrificou a variedade e individualidade da vida real — como Perugino fizera, em certa medida (fig. 198, p. 239). Santa Catarina com seu sorriso devaneador, e S. Jerônimo, o velho sábio absorto em seu livro, são bastante reais à sua maneira, embora também pareçam, não menos do que as figuras de Perugino, pertencer a outro mundo mais sereno e mais belo, um mundo impregnado daquela luz quente e sobrenatural que inunda o quadro.



206. GIORGIONE: A Tempestade. *Cerca de 1508. Veneza, Accademia*

Giovanni Bellini pertenceu à mesma geração de Verrocchio, Ghirlandajo e Perugino — a geração cujos discípulos e seguidores foram os mestres famosos do *Cinquecento.* Também foi o chefe de uma oficina extremamente requestada, de cuja órbita surgiram os famosos pintores quinhentistas de Veneza, Giorgione e Ticiano. Se os pintores clássicos da Itália central tinham logrado uma nova e completa harmonia, dentro de suas obras, graças ao perfeito desenho e equilibrado arranjo, era natural que os pintores de Veneza seguissem o exemplo de Giovanni Bellini, que fizera um tão feliz uso de cor e luz para unificar suas criações pictóricas. Foi nessa esfera que o pintor Giorgione (14787-1510) obteve os resultados mais revolucionários. Pouco se sabe a respeito desse artista; apenas cinco pinturas podem ser atribuídas com absoluta certeza à sua mão. Contudo, elas bastaram para lhe granjear uma fama quase tão grande quanto a dos grandes líderes do Novo Movimento. Por estranho que pareça, até essas pinturas contêm algo de um enigma. Não estamos totalmente certos do que representa a mais acabada de suas obras, "A Tempestade" (fig. 206); pode ser uma cena inspirada em algum autor clássico ou imitador dos clássicos. Pois os artistas venezianos do período tinham despertado para o encanto dos poetas gregos e o que eles simbolizavam. Desenvolveu-se o gosto pela ilustração de histórias idílicas de amor pastoral, e retratar a beleza de Vênus e das ninfas era um dos temas prediletos. Um dia, o episódio aqui ilustrado talvez seja identificado — possivelmente a história da mãe de algum futuro herói, que foi expulsa da cidade com seu bebê e descoberta no ermo por um jovem e simpático pastor. Pois terá sido isso, ao que parece, que Giorgione quis representar. Mas não se deve ao seu conteúdo que o quadro tenha passado a ser visto como uma das coisas mais maravilhosas já criadas em arte. Talvez seja difícil compreender isso através de uma ilustração em pequena escala, * mas até essa ilustração é capaz de transmitir, pelo menos, uma vaga idéia de sua revolucionária realização. Embora as figuras não sejam desenhadas com especial cuidado e a composição seja um tanto rudimentar, o quadro combina-se claramente num todo harmônico em virtude, simplesmente, da luz e do ar que o impregnam. É a luz sobrenatural de uma tempestade e, pela primeira vez, a paisagem diante da qual os personagens do quadro se movimentam não constitui apenas um fundo. Olhamos das figuras para o cenário que preenche a maior parte do painel e depois do cenário para as figuras, e sentimos de algum modo que, ao invés de seus predecessores e contemporâneos, Giorgione não desenhou coisas e pessoas para dispô-las depois no espaço, mas pensou realmente na natureza, a terra, as árvores, a luz, ar e nuvens, e os seres humanos com suas cidades e pontes, como um todo indivisível. De certo modo, isso foi um avanço quase tão grande para um novo domínio da pintura quanto a invenção da perspectiva o fora antes. Doravante, a pintura era mais do que a soma de desenho e colorido. Era uma arte com suas próprias leis e estratagemas secretos.

Giorgione morreu demasiado jovem para colher todos os frutos de sua grande descoberta. Isso foi feito pelo mais famoso de todos os pintores venezianos: Ticiano (c. 14857-1576). Ticiano nasceu em Cadore, nos Alpes Meridionais, e consta que tinha 99 anos de idade quando morreu de peste.

Durante sua longa vida, granjeou fama que quase ombreou com a de Miguel Angelo. Seus primeiros biógrafos contam assombrados que até o grande Imperador Carlos V lhe concedera grande honra ao abaixar-se e apanhar um pincel que Ticiano deixara cair. Isso pode não nos parecer nada de extraordinário, mas, se considerarmos o rigor das regras vigentes na corte desses tempos, a interpretação desse gesto é que a encarnação máxima do poder terreno se dobrara humildemente, de uma forma simbólica, ante a majestade do gênio. Visto a essa luz, o pequeno episódio, seja ele verdadeiro ou não, representou para as idades subseqüentes um triunfo para a arte. Ainda mais se levarmos em conta que Ticiano não era um humanista universal como



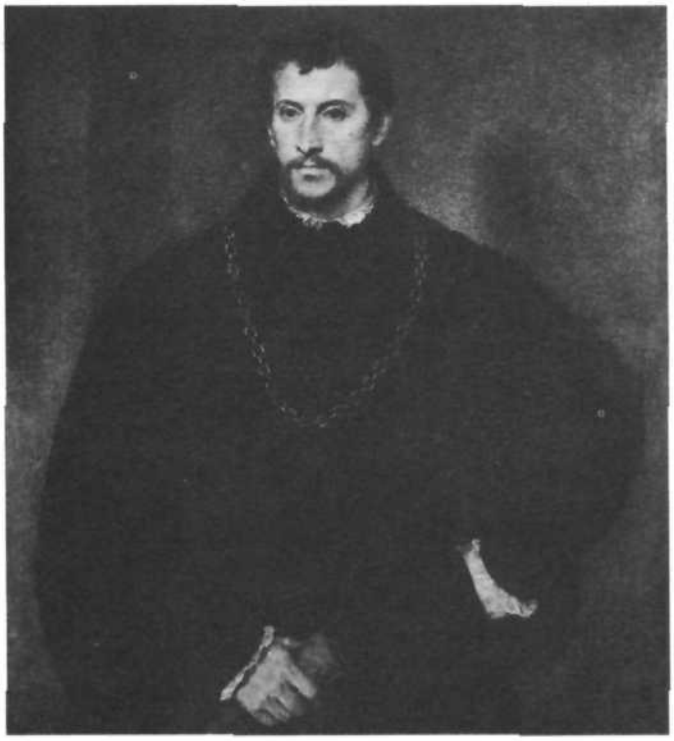
207. TICIANO: Nossa Senhora com santos e membros da família Pesaro. *Iniciado em 1519, concluído em 1528. Veneza, Igreja de Santa Maria dei Frari*



208. TICIANO: Nossa Senhora e o Menino. *Detalhe da fig. 207*

Leonardo, nem uma personalidade extraordinária como Miguel Ângelo, nem um homem versátil e atraente como Rafael. Era principalmente um pintor, mas um pintor cuja manipulação da tinta igualava a mestria de Miguel Ângelo no desenho. Essa habilidade suprema capacitou-o a ignorar todas as regras de composição consagradas pelo tempo e a confiar na cor para restaurar a unidade que, aparentemente, ele havia quebrado. Basta olhar para a fig. 207 (que foi iniciada apenas uns quinze anos depois da pintura de Bellini. "Nossa Senhora com os Santos") para compreendermos o efeito que a sua arte deve ter tido sobre os seus contemporâneos. Foi algo quase sem precedente deslocar a Santa Virgem do centro do quadro e colocar os dois santos acólitos — S. Francisco, que é reconhecível pelos Estigmas (as chagas da Cruz), e S. Pedro, que depositou a chave (emblema de sua dignidade) nos degraus do trono da Virgem — não simetricamente de cada lado, como fizera Giovanni Bellini, mas como participantes ativos de uma cena. Nesse retábulo, Ticiano reatou a tradição dos retratos de doadores (fig. 146, p. 163), mas fê-lo de um modo inteiramente novo. O quadro era para ser oferecido em testemunho de gratidão por uma vitória alcançada pelo nobre veneziano Jacopo Pesaro sobre os turcos, e Ticiano retratou-o ajoelhado diante da Virgem, enquanto, logo atrás dele, um alferes porta-bandeira, envergando armadura, arrasta um prisioneiro turco. S. Pedro e a Virgem olham benevolentemente para o fidalgo, ao mesmo tempo em que S. Francisco, do outro lado, chama a atenção do Menino Jesus para os outros membros da família Pesaro que estão ajoelhados no canto do quadro. A cena parece ter lugar num pátio aberto, com duas colunas gigantescas que se erguem até às nuvens, onde dois pequenos anjos estão travessamente empenhados em levantar a Cruz. Os contemporâneos de Ticiano devem ter ficado deveras surpreendidos pela audácia com que o pintor se atreveu a subverter as regras consagradas de **composição.** Esperariam, no início, que semelhante pintura fosse considerada assimétrica e desequilibrada. Na realidade, é o oposto. A inesperada composição serve apenas para torná-la animada sem perturbar a harmonia do conjunto. A principal razão é a maneira como Ticiano permitiu que a **luz,** o ar e as cores unificassem a cena. A idéia de fazer com que um mero estandarte contrabalançasse a figura da Virgem Maria teria provavelmente chocado uma geração anterior, mas esse estandarte, em suas cores ricas e quentes, é uma tão estupenda peça de pintura que a iniciativa foi um completo sucesso.

A maior fama de Ticiano entre seus contemporâneos deve-se aos retratos. Precisamos apenas olhar para uma cabeça como a da fig. 209, usualmente chamada "Jovem Inglês", para compreender esse fascínio. Tentaríamos em vão analisar em que consiste. Comparado com retratos anteriores, parece tão simples, tão sem esforço. Nada tem da minuciosa modelação da "Mona Lisa" de Leonardo e, no entanto, esse jovem desconhecido parece tão misteriosamente vivo quanto a Gioconda. Fixa os olhos em nós com tão intensa e profunda expressão que é quase impossível acreditar que esses olhos sonhadores sejam apenas um pouco de terra colorida espalhada num pedaço de tela grosseira (fig. 210).



209. TICIANO: Retrato de um homem (chamado "Jovem Inglês"). *Cerca de 1540. Florença, Palácio Pitti*



210. TICIANO: Retrato de um homem. *Detalhe da fig. 209*

Não admira que os poderosos deste mundo rivalizassem entre eles pela honra de serem pintados por tal mestre. Não que Ticiano fosse propenso a realizar parecenças especialmente lisonjeiras; mas dava aos seus retratados a convicção de que, através de sua arte, eles iriam continuar vivos. E continuariam ou e isso o que sentimos, pelo menos, quando nos postamos diante do retrato do Papa Paulo III, na Galeria Nacional de Nápoles (fíg. 211). Mostra-nos o idoso chefe da Igreja voltando-se para um jovem parente. Alexandre Farnese, que se apresta a render-lhe homenagens, enquanto seu irmão, Otávio, nos olha calmamente. É claro que Ticiano conhecia e admirava o retrato de Rafael do Papa Leão X com seus cardeais, pintado uns 28 anos antes (fig. 202), mas lambem deve ler almejado superá-lo na caracterização



211. TICIANO: Papa Paulo III com Alexandre e Otávio Farnese. *1546. Nápoles, Galleria Nazionale*

vigorosa. O encontro dessas personalidades é tão convincente e dramático que não se pode deixar de especular sobre seus pensamentos e emoções. Estarão os cardeais conspirando? O Papa estará percebendo suas maquinações? Estas interrogações são provavelmente ociosas, mas também podem ter acudido ao espírito de seus contemporâneos. A tela ainda estava por acabar quando o mestre deixou Roma para obedecer à convocação do Imperador Carlos V, na Alemanha, a fim de lhe pintar o retrato.

Não foi apenas nos grandes centros, como Veneza, que os artistas progrediram na descoberta de novas possibilidades e novos métodos. O pintor que seria considerado por gerações subseqüentes como o mais "progressista" e o mais audacioso inovador de todo o período levou uma vida solitária na pequena cidade de Parma, no Norte da Itália. Seu nome era António Allegri, apelidado Correggio (1489?-1534). Leonardo e Rafael tinham morrido e Ticiano já era famoso quando Correggio pintou suas mais importantes obras, mas ignoramos qual fosse a extensão de seus conhecimentos sobre a arte de seu tempo. Tivera provavelmente a oportunidade de estudar, nas cidades vizinhas do Norte da Itália, as obras de alguns discípulos de Leonardo, e de se instruir a respeito de seu tratamento de luz e sombra. Foi nesse campo que



212. CORREGGIO: Natividade. *Retábulo. Cerca de 1530. Dresde, Galeria*



213.
CORREGGIO:
São João Batista.
Estudo para um mural. Cerca de 1526. Viena, Albertina

ele desenvolveu e aperfeiçoou efeitos inteiramente novos, os quais influenciaram imensamente escolas mais recentes de pintura.

A fig. 212 mostra uma de suas mais famosas obras: "A Natividade". O pastor de elevada estatura acaba de ter a visão do céu aberto em que os anjos cantam "Glória a Deus nas Alturas"; vemo-los rodopiando alegremente sobre a nuvem e olhando para a cena que se desenrola embaixo, à qual o pastor acorreu pressuroso, com seu enorme cajado. Nas ruínas sombrias do estábulo, ele vê o milagre: o Menino recém-nascido que irradia luz a toda a volta, iluminando o belo rosto da feliz mãe. O pastor suspende seu movimento, remexe embaraçado o gorro e está pronto a ajoelhar-se e adorar o Menino. Há duas criadas — uma deslumbrada pela luz proveniente da manjedoura, a outra olhando alegremente para o pastor. S. José, nas trevas da noite está ocupado com o burro lá fora.

A primeira vista, o arranjo parece bastante desartificioso e casual. A cena congestionada à esquerda não parece ser equilibrada por qualquer grupo correspondente à direita. Somente é equilibrada através da ênfase que a luz confere ao grupo da Virgem e do Menino. Ainda mais do que Ticiano, Correggio explorou a descoberta de que luz e cor podem ser usadas para equilibrar formas e dirigir os nossos olhos na direção de certas linhas. Somos nós quem se precipita para a cena com o pastor e quem *vê* o que ele está vendo: o milagre da Luz que refulgiu nas trevas, de que fala o Evangelho de S. João.

Há uma característica das obras de Correggio que foi imitada em todos os séculos subsequentes: é o modo pelo qual ele pintou os tetos e cúpulas de igrejas. Tentou dar aos fiéis na nave embaixo a ilusão de que o telo estava aberto e de que eles estavam olhando diretamente para a glória celeste. Seu domínio dos efeitos de luz capacitaram-no a encher o céu com nuvens iluminadas pelo sol, entre as quais as hostes celestiais parecem pairar com suas pernas balançando no espaço. Isso pode não parecer muito majestoso e realmente houve pessoas na época que objetaram, mas quando nos colocamos no meio da escura e soturna catedral medieval de Parma e erguemos os olhos para o seu zimbório, a impressão, não obstante, é muito grande. Lamentavelmente, esse tipo de efeito não pode ser reproduzido numa ilustração, tanto mais que os afrescos sofreram muito com a ação do tempo. Talvez um dos desenhos preparatórios de Correggio para um tímpano sob a cúpula (fig. 213) possa dar uma melhor idéia de suas intenções. Representa S. João Batista abraçando o cordeiro (que é o seu emblema), sentado numa nuvem sustentada por anjos e olhando, extasiado, para o caudal de luz que jorra dos céus abertos acima dele. Esse simples desenho dá-nos uma idéia da habilidade de Correggio para criar a ilusão de indescritível resplendor. De algum modo, os maiores mestres da cor aprenderam o segredo de transmitir luz, mesmo com algumas pinceladas de tons escuros.



214. Uma orquestra de pintores venezianos: Ticiano (com contrabaixo); Tintoretto (com viola), Jacopo Bassano (com flauta) e Paolo Veronese (com violoncelo). *Da pintura "As Bodas de Caná", de* PAOLO VERONESE, *1563. Paris, Louvre*

17. Propagação do Novo Saber

Alemanha e Países Baixos no Começo do Século XVI



215. Renascença Setentrional: A Antiga Chancelaria em Bruges ("Le Greffe"). *Projeto de* JAN WALLOT *e* CHRISTIAN SIXDENIERS. *1535-7*

AS GRANDES REALIZAÇÕES e **invenções** dos mestres italianos da Renascença causaram profunda impressão nos povos ao norte dos Alpes. Quem eslava interessado no renascimento do saber acostumara-se a voltar os olhos para a Itália, onde a sabedoria e os tesouros da antiguidade clássica estavam sendo descobertos. Sabemos muito bem que, em arte, não podemos falar de progresso na acepção em que falamos do progresso do saber. Uma obra de arte gótica pode ser tão grande quanto uma obra da Renascença. Não obstante, talvez seja natural que para as pessoas desse tempo, que entraram em contato com as obras-primas do Sul, sua própria arte tenha parecido subitamente obsoleta e grosseira. Foram três as realizações tangíveis dos mestres italianos para as quais eles podiam apontar. Uma foi a descoberta da perspectiva científica, a segunda o conhecimento de anatomia — e, concomitantemente, a representação perfeita do belo corpo humano — e, em terceiro lugar, o conhecimento das formas clássicas de construção, as quais pareciam simbolizar, para as pessoas desse período, tudo o que era digno e belo.

E um espetáculo fascinante observar as reações de vários artistas e tradições ao impacto causado por esse novo saber, e ver como se afirmaram ou, o que por vezes aconteceu, como sucumbiram — de acordo com a força de caráter e a largueza de visão. Os arquitetos eram, talvez, os que estavam em posição mais difícil. O sistema gótico, a que eles estavam acostumados, e a ressurreição de antigos edifícios são, pelo menos em teoria, profundamente lógicos e consistentes, mas tão diferentes entre si, na finalidade e no espírito, quanto e possível a dois estilos serem-no. Portanto, transcorreu muito tempo antes que a nova moda em construção fosse adotada ao norte dos Alpes. Quando isso ocorreu, foi com

freqüência pelas solicitações insistentes de príncipes e nobres que tinham visitado a Itália e queriam estar atualizados. Mesmo assim, os arquitetos só condescenderam muito superficialmente com as exigências do novo estilo. Demonstraram seu trato com as novas idéias colocando uma coluna aqui e um friso ali — por outras palavras, adicionando



216. Gótico transformado: o coro de S. Pedro em Caen. *Projeto de* PIERRE SOHIER. *Iniciado em 1518, concluído por volta de 1545*

algumas formas clássicas ao seu vasto repertório de motivos decorativos- Na maioria dos casos, o corpo do edifício permanecia inteiramente inalterado. Existem igrejas na França, Inglaterra e Alemanha em que os pilares de sustentação da abóbada foram superficialmente convertidos em colunas, por se lhe afixarem capitéis, ou em que as janelas góticas se apresentam completas com seus característicos rendilhados, mas o arco ogival deu lugar a um arco redondo (fig. 216). Há claustros regulares sustentados por fantásticas colunas em forma de garrafa, castelos repletos de torreões e botaréus, mas adornados com detalhes clássicos, residências citadinas cujos frontões e empenas apresentam frisos e estátuas à maneira clássica (fig. 215). Um artista italiano, convencido da perfeição das regras clássicas, fugiria provavelmente dessas coisas, horrorizado; mas, se não as avaliarmos por qualquer padrão acadêmico pedantesco, poderemos frequentemente admirar a engenhosidade e a finura com que esses estilos incongruentes foram combinados.

As coisas foram algo diferentes no caso dos pintores e escultores, porquanto para eles não era uma questão de adotar certas formas definidas, como colunas ou arcos, pouco a pouco. Somente pintores secundários poderiam contentar-se em adotar uma figura ou um gesto de uma gravura italiana que lhe passasse diante dos olhos. Qualquer artista de verdade sentiria necessariamente o anseio profundo de entender os novos princípios de arte e decidir sobre a utilidade dos mesmos. Podemos estudar esse processo dramático na obra do maior artista alemão, Albrecht Durer (1471-1528), que teve plena consciência, ao longo de sua vida, da importância vital desses novos princípios para o futuro da arte.

Albrecht Durer era filho de um ilustre mestre ourives que viera da Hungria para se instalar na florescente cidade de Nurembergue. Ainda menino, Durer mostrou um surpreendente talento para o desenho — algumas de suas obras dessa época foram preservadas — e foi colocado como aprendiz na maior oficina para altares e ilustrações xilográficas, a qual pertencia ao mestre de Nurembergue, Michel Wolgemut. Concluído o seu aprendizado, seguiu o costume de todos os jovens artífices medievais e viajou como assalariado de diversas oficinas para ampliar seus horizontes e procurar um lugar onde se estabelecer por sua conta. A intenção de Durer era visitar a oficina do maior gravador em cobre do seu tempo, Martin Schongauer (p. 215), mas, quando chegou a Colmar, descobriu que o mestre tinha falecido alguns meses antes. Entretanto, ficou com os irmãos de Schongauer, que se haviam encarregado de sua oficina, e depois seguiu para Basiléia, na Suíça, que era então um centro humanista e de comércio de livros. Aí executou xilogravuras para livros, após o que seguiu viagem, cruzou os Alpes para o Norte da Itália, com os olhos bem abertos, ao longo de suas jornadas, e fazendo aquarelas de todos os lugares pitorescos nos vales alpinos ou estudando as obras de Mantegna (p. 191). Quando regressou a Nurembergue para casar e abrir finalmente sua própria oficina, Durer possuía todos os recursos técnicos que um artista do Norte podia esperar adquirir no Sul. Cedo provou que tinha mais do que

meros conhecimentos técnicos dessa difícil arte, e que possuía aquela intuição e imaginação intensas que são apanágio exclusivo dos grandes artistas. Uma de suas primeiras grandes obras foi uma série de grandes xilogravuras ilustrando o Apocalipse de S. João. Foi um êxito completo. As visões aterradoras dos horrores do Juízo Final, e dos sinais e portentos que o precederam, jamais haviam sido descritas com tamanho vigor. Não há dúvida de que a imaginação de Durer, e o interesse do público, se alimentaram do descontentamento geral que lavrava em toda a Alemanha com as instituições da Igreja, em fins da Idade Média, e que iria finalmente eclodir na Reforma de Lutero. Para Durer e seu público, as visões fantasma-góricas dos eventos apocalípticos tinham adquirido algo de um interesse atual/pois eram muitos os que esperavam a concretização dessas profecias ainda durante suas vidas. A fig. 217 mostra uma ilustração do Apocalipse. XII. 7:

Houve peleja no céu. Miguel e seus anjos lutaram contra o dragão. Também pelejaram o dragão e seus anjos; todavia, não prevaleceram, nem mais se achou no céu o lugar deles.

Para representar esse grande momento, Durer pôs de lado todas as poses tradicionais que vinham sendo repetidamente usadas para representar, com elegância e desenvoltura, o combate de um herói contra um inimigo mortal. O S. Miguel de Durer não adota qualquer pose. É de uma seriedade terrível. Usa ambas as mãos num ingente esforço para enfiar sua enorme lança nas goelas do dragão, e seu gesto poderoso domina toda a cena. Em torno dele



217. DÜRER: Combate de S. Miguel com o Dragão. *Da série de xilogravuras que ilustram o Apocalipse, publicado em 1498*

estão as hostes de outros anjos guerreiros, combatendo como espadachins e arqueiros contra os monstros demoníacos, cujo aspecto fantástico desafia qualquer descrição. Por baixo desse campo de batalha celestial estende-se uma paisagem límpida e serena, com a famosa assinatura de Durer.

Mas ainda que Durer tenha provado ser um mestre do fantástico e do visionário, um autêntico herdeiro daqueles artistas góticos que criaram os pórticos das grandes catedrais, não se contentou com isso. Seus estudos e esboços mostraram ser também seu propósito contemplar a beleza da natureza e copiá-la tão paciente e fielmente quanto qualquer artista já o fizera desde que Jan van Eyck mostrara aos artistas do Norte que a sua tarefa consistia em refletir a natureza. Alguns desses estudos de Durer ficaram famosos; a sua lebre (fig. 9, p. 8). por exemplo, ou a sua aquarela de um tufo de ervas (fig. 218). Parece que Durer se empenhou em sua perfeita mestria na imitação da natureza, não tanto como um objetivo em si, mas como uma melhor maneira de apresentar uma visão convincente das histórias sagradas que iria ilustrar em suas pinturas, estampas e xilogravuras. Pois a mesma paciência que o capacitou a desenhar esses esboços também fez dele o gravador nato, que nunca se cansou de juntar detalhes sobre detalhes a fim de construir um verdadeiro microcosmo no âmbito de sua lâmina de cobre. Em sua "Natividade" (fig. 219), feita em 1504 (ou seja, aproximadamente



218. DÜRER: Ervas. *Estudo em aquarela. 1502.* Viena, *Albertina*



219. DÜRER: A Natividade. *Água-forte feita em 1504*

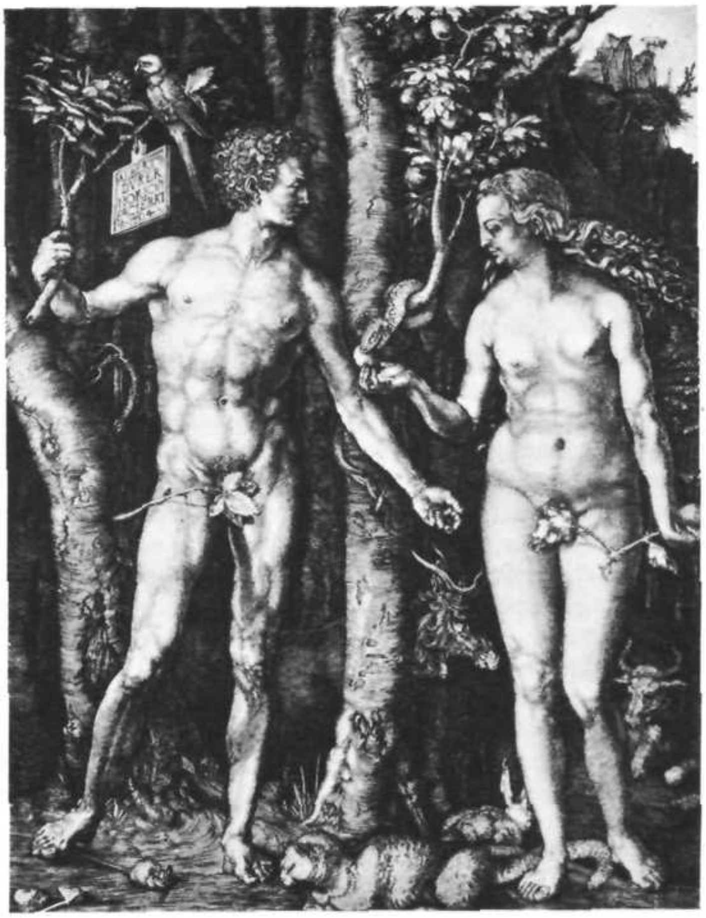
na época em que Miguel Ângelo maravilhava os florentinos com sua **exibição** de conhecimentos do corpo humano), Durer retomou o lema que Schongauer (fig. 185, p. 214) havia representado em sua encantadora gravura. O artista mais velho já usara a oportunidade para representar com especial amor as paredes ásperas e rugosas de estábulos em ruínas. Dir-se-ia, à primeira vista, que esse era para Durer o lema principal. O pátio da velha granja, com suas brechas no reboco e suas telhas soltas, suas tábuas carcomidas no lugar de um telheiro, onde pássaros fazem ninho, foi concebido e realizado com paciência tão repousada e contemplativa que sentimos como o artista desfrutou profundamente a idéia da velha e pitoresca construção. Em comparação com ela, as figuras parecem, de fato, pequenas e quase insignificantes: Maria, que procurou abrigo sob o velho alpendre e está ajoelhada defronte do seu Menino, e José, atarefado em tirar água do poço e despejá-la cuidadosamente num jarro estreito. É preciso olhar atentamente para descortinar ao fundo um dos pastores em adoração, e quase se necessita de uma lente de aumento para localizar o anjo tradicional que no céu anuncia a boa nova ao mundo. Entretanto, ninguém sugeriria seriamente que Durer estava apenas tentando exibir sua habilidade na representação de velhas paredes rachadas. Esse pátio decrépito e em desuso, com seus humildes visitantes, transmite tal atmosfera de paz idílica que nos impele a ponderar o milagre da Noite Santa no mesmo espírito de meditação devota que participou da elaboração da gravura. Em gravuras como essa, Durer parece ter resumido e levado à perfeição o desenvolvimento da arte gótica, uma vez que se voltara para a imitação da natureza. Mas, ao mesmo tempo, seu espírito estava ocupado em apreender as novas finalidades atribuídas a arte pelos artistas italianos.

Havia uma finalidade que a arte gótica tinha quase excluído e que se impunha agora no primeiro plano de interesse: a representação do corpo humano naquela beleza ideal de que a arte clássica a dotara.

Nesse ponto, Durer não tardaria em descobrir que qualquer mera imitação da natureza real, por mais diligente e devotadamente que seja feita, jamais seria suficiente para produzir a indefinível qualidade de beleza que distinguia as obras de arte do Sul. Rafael, quando se defrontou com essa questão, referiu-se à "idéia certa" de beleza que descobrira em sua própria mente, a idéia que absorvera durante anos de estudo da escultura clássica *e* de belos modelos. Para Durer, isso não era uma proposição simples. Não só as suas oportunidades de estudo eram mais exíguas, mas tampouco possuía tradição firme ou instinto

seguro para o orientar nessas questões. Foi por isso que partiu em busca de uma receita idônea, por assim dizer, uma regra ensinável que explicasse o que contribui para a beleza na forma humana; e Durer acreditava ter encontrado essa regra nos ensinamentos dos autores clássicos sobre as proporções do corpo humano. Suas expressões e medições eram algo obscuras, mas Durer não seria dissuadido por tais dificuldades. Conforme ele disse, pretendeu dar à prática indefinida de seus antepassados (que tinham criado vigorosas obras sem um conhecimento claro das regras de arte) uma base própria e ensinável. É emocionante observar Durer experimentando várias regras de proporção, vê-lo distorcendo deliberadamente a compleição humana ao desenhar corpos excessivamente longos ou excessivamente largos, a fim de descobrir o equilíbrio certo e a harmonia perfeita. Entre os primeiros resultados desses estudos, que o absorveriam durante toda a vida, está a gravura de Adão e Eva, na qual consubstanciou todas as suas novas idéias de beleza e harmonia, e orgulhosamente a assinou com seu nome completo em latim: ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT 1504 (fig. 220).

Talvez não nos seja fácil ver imediatamente a realização conseguida nessa gravura. Pois o artista está falando una linguagem que lhe é menos familiar do que a usada por ele em nosso exemplo precedente. As formas harmoniosas a que ele chegou, medindo e comparando com régua e compasso, não são tão convincentes nem tão belas quanto os seus modelos clássicos e italianos. Há uma leve sugestão de artificialidade, não só na forma e postura, mas também na composição simétrica. Mas essa primeira sensação de deselegância logo se dissipa quando nos apercebemos de que Durer não traiu sua personalidade para cultuar novos ídolos, como fizeram artistas menores. Se deixarmos que ele nos guie para entrarmos no Jardim do Éden, onde o rato convive tranquilamente com o gato, onde o alce, a vaca, o coelho



220. DÜRER:
Adão e Eva.
Água-forte feita em 1504

e o papagaio não temem o rastro de pés humanos; e mergulharmos o olhar no bosque espesso onde cresce a árvore do saber; e observarmos a serpente que oferece a Eva o fruto proibido enquanto Adão estende a mão para recebê-lo; e, se atentarmos para o modo como Durer conseguiu destacar o nítido contorno de seus corpos brancos e delicadamente modelados contra o fundo sombrio da floresta, com suas árvores rugosas, então não poderemos deixar de admirar a primeira tentativa séria de transplantar os ideais do Sul para o solo setentrional.

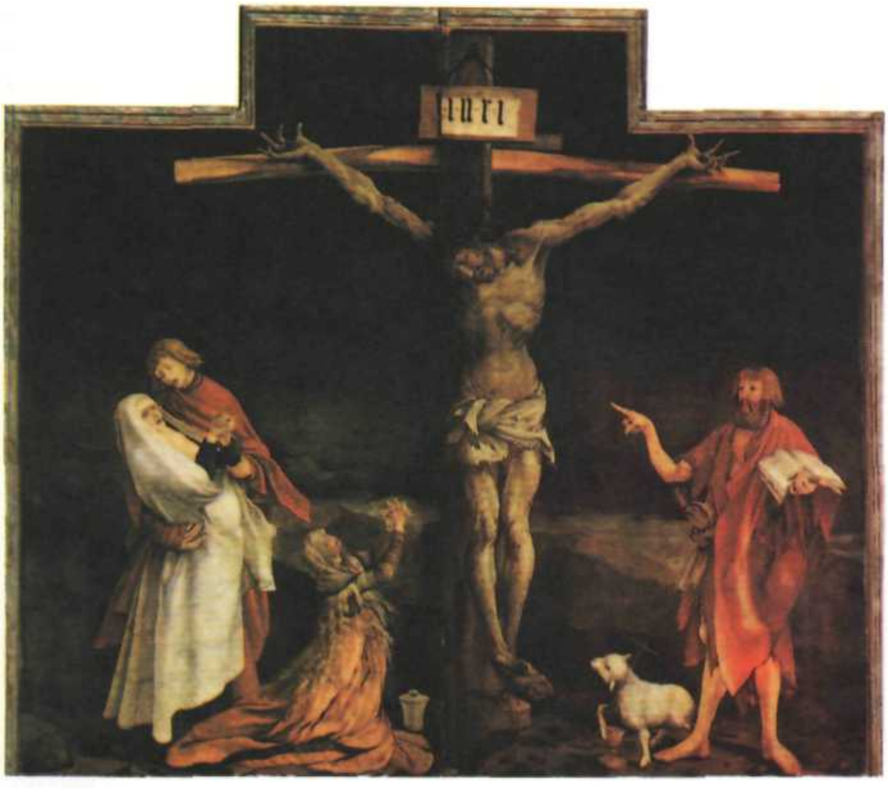
Durer, contudo, não se satisfazia facilmente. Um ano após ter publicado essa gravura, viajou para Veneza a fim de ampliar o seu horizonte e aprender mais acerca dos segredos da arte meridional. A chegada de um tão eminente competidor não foi acolhida com muito entusiasmo pelos artistas venezianos de segunda ordem, e Durer escreveu a um amigo:

Tenho muitos amigos entre os italianos que me advertem para não comer e beber com seus pintores.

Muitos deles são meus inimigos; copiam minhas obras nas igrejas e onde quer que possam encontrá-las; e depois denigrem meu trabalho e dizem que não era à maneira dos clássicos e, portanto, não era bom. Mas Giovanni Bellini teceu-me grandes elogios
entre muitos nobres de suas relações. Quis possuir algo que eu tivesse feito e visitou-mo pessoalmente para me solicitar que fizesse alguma coisa para ele — pagaria bem. Todos me dizem que é um homem devoto, o que me faz gostar dele. É muito velho e ainda é o melhor em pintura.

É numa dessas cartas de Veneza que Dürer escreverá a comovente frase que mostra quão profundamente sentiu o contraste de sua posição como um artista na rígida ordem das corporações de Nurembergue, comparada com a liberdade de seus colegas italianos: "Como anseio pelo sol! Aqui sou um senhor, no meu país um parasita." Mas a vida posterior de Dürer não corroborou tais apreensões. No início, é verdade, teve que discutir e barganhar com os ricos burgueses de Nurembergue e Frankfurt, como qualquer artífice. Tinha que lhes prometer usar somente tinia da melhor qualidade para seus painéis e aplicá-la em muitas camadas. Mas, gradualmente, a sua fama espalhou-se e o Imperador Maximiliano, que acreditava na importância da arte como instrumento de glorificação, garantiu os serviços de Dürer para uma série de ambiciosos projetos. Quando, aos 50 anos, Dürer visitou os Países Baixos, foi recebido, de fato, como um fidalgo. Profundamente comovido, ele mesmo descreveu como os pintores de Antuérpia o homenagearam com um solene banquete no palácio da sua corporação "e quando fui conduzido à mesa, as pessoas ficaram de pé, de ambos os lados, abrindo alas como se estivesse sendo introduzido um grande senhor, e entre elas havia muita gente fina que curvava a cabeça da maneira mais humilde". Mesmo nos países setentrionais, os grandes artistas tinham derrubado o esnobismo que leva as pessoas a desprezarem aqueles homens que trabalhavam com as mãos.

E um fato estranho e intrigante que o único pintor alemão que pode ser comparado a Dürer pela grandeza e o poder artístico tenha sido esquecido em tal grau que nem sequer estamos certos do seu nome. Um escritor do século XVII faz menção algo confusa a um certo Matias Grünewald, de Aschaffenburg. Dá-nos uma descrição entusiástica de algumas pinturas desse "Correggio alemão", como o chama, e daí em diante essas pinturas e outras que devem ter sido pintadas peio mesmo grande artista passaram a ser usualmente rotuladas de "Grünewald". Contudo, nenhum documento ou registro do período menciona qualquer pintor chamado Grünewald, e devemos considerar que o autor misturou os fatos de que tinha conhecimento direto ou indireto. Como algumas das obras atribuídas ao mestre ostentam as iniciais



rto de
, e não
npouco
de nós
mente.
se deva
nte por
estava
ensinar
a uma
igrejas
aldeia
uma de
e fosse
gótico.
fez uso
or esse
las leis
cer um
tral do
inica e
iste no
newald
Cristo
se às

221.
"GRÜNEWALD"
A Crucificação.
Do Altar de Isenheim. Provavelmente concluído em 1515. Colmar, Museu

feridas ulceradas que cobrem todo o rosto. O sangue vermelho-escuro forma um contraste gritante com o verde pálido e enfermiço da carne. Por Suas feições e o gesto impressionante de Suas mãos, o Homem da Agonia fala-nos do significado do Seu Calvário. O Seu sofrimento é refletido no grupo tradicional de Maria, com as vestes de viúva, desmaiando nos braços de S. João Evangelista, a cujos cuidados o Senhor a recomendou, e na figura menor de Santa Maria Madalena, com seu vaso de ungüentos, retorcendo as mãos em desespero. Do outro lado da Cruz está a figura poderosa de S. João Batista, com o antigo símbolo do cordeiro transportando a cruz e vertendo seu sangue no cálice da Santa Comunhão. Com um gesto austero e imperativo, ele aponta para o Salvador e sobre a sua cabeça estão escritas as palavras

que ele profere (de acordo com o Evangelho de S. João. **III.** 30): "Convém que ele cresça e que eu diminua".

Não há dúvida de que o artista queria que os fiéis, ao contemplarem o altar, meditassem sobre essas palavras, as quais são enfatizadas tão vigorosamente pelo indicador de S. João Batista. Talvez quisesse até que ***víssemos*** como o Cristo deve crescer e ele diminuir. Pois nesse quadro, em que a realidade parece ser retratada em todo o seu implacável horror, há uma característica irreal e fantástica: as figuras diferem consideravelmente de tamanho. Precisamos apenas comparar as mãos de Santa Maria Madalena, sob a Cruz, com as do Cristo, para nos apercebermos da surpreendente diferença em suas dimensões. É evidente que nessas questões Grünewald rejeitou as regras da arte moderna que se tinham desenvolvido desde a Renascença, e voltou deliberadamente aos princípios dos pintores medievais e primitivos, que variavam o tamanho de suas figuras de acordo com a importância delas no quadro. Assim como sacrificou a espécie aprazível de beleza em favor da mensagem espiritual do altar, também rechaçou a nova exigência de proporções corretas, porquanto isso o ajudava a expressar a verdade mística das palavras de S. João.

Assim, a obra de Grünewald é suscetível de nos recordar, uma vez mais, que um artista pode ser verdadeiramente muito grande sem ser "progressista", pois a grandeza da arte não reside em novas descobertas. Que Grünewald estava familiarizado com essas descoberlas mostrou-se sobejamente sempre que elas o ajudassem a expressar o que queria transmitir. E assim como usou o seu pincel para retratar o corpo atormentado e morto do Cristo, utilizou-o em outro painel para representar a sua transfiguração na Ressurreição: uma aparição sobrenatural de luz celeste (fig. 222). É difícil descrever esse quadro porque, uma vez, muita coisa depende de suas cores. E como se o Cristo tivesse acabado de Se erguer do sepulcro, deixando uma esteira de luz radiante; a mortalha em que o corpo esteve envolto reflete os raios coloridos do halo. Há um contraste pungente entre o Cristo erguido, que paira sobre a cena, e os gestos impotentes dos soldados no chão, ofuscados e avassalados por essa súbita aparição luminosa. Sentimos a violência do choque pelo modo como suas armaduras estão torcidas. Como não podemos avaliar a distância entre o primeiro plano e o de fundo, os dois soldados atrás do sepulcro parecem bonecos tombados, e suas formas distorcidas servem apenas para colocar em relevo a serenidade majestosa do corpo transfigurado do Cristo.

Um terceiro alemão famoso da geração de Dürer, Lucas Cranach (1472-1553), começou como pintor sumamente promissor. Em sua mocidade.



222.
"GRÜNEWALD":
A Ressurreição.
Do Altar de Isenheim. Provavelmente concluído em 1515. Colmar, Museu

passou vários anos no Sul da Alemanha e na Áustria. Na época em que Ginrgione, que foi para os contrafortes meridionais dos Alpes, descobria a beleza do cenário montanhoso (fig. 206. p. 250), esse jovem pintor era fascinado pelas faldas setentrionais, com suas velhas florestas e paisagens românticas. Numa pintura datada de 1504 — o ano em que Dürer publicou suas estampas (fig. 219 e fig. 220) — Cranach representava a Sagrada Família na Fuga para o Egito (fig. 223). Estão repousando perto de um manancial numa região montanhosa e arborizada. É um lugar encantador em plena natureza silvestre, com árvores frondosas e uma ampla vista de um formoso e verdejante vale. Numerosos querubins se reuniram em torno da Virgem; um deles oferece amoras ao Menino Jesus, outra está colhendo água



223. CRANACH: O repouso na fuga para o Egito. *1504. Berlim-Dahlem, Staatliche Museen*

numa concha, enquanto os demais se sentaram para reanimar o espírito dos fugitivos cansados com um concerto de gaitas e flautas. Essa invenção poética preservou algo do espírito da arte lírica de Lochner (fig. 177, p. 205).

Em seus anos avançados. Cranach tornou-se um bastante hábil e elegante pintor palaciano na Saxônia, que ficou devendo sua fama principalmente à amizade com Martinho Lutero. Mas parece que a sua breve estada na região do Danúbio fora suficiente para abrir os olhos das, pessoas que viviam nos distritos alpinos para a beleza das cercanias. O pintor Albrecht Altdorfer, de Ratisbona (148O?-1538), foi para as florestas e montanhas estudar as formas de pinheiros e rochas batidos pelas intempéries. Muitas de suas aquarelas e águas-fortes, e pelo menos um de seus quadros a óleo (fig. 224), não contam história alguma nem contêm seres humanos. Foi uma mudança deveras importante. Até os gregos, com todo o seu amor à natureza, tinham pintado paisagens somente como cenário para sua cenas bucólicas (fig. 71, p. 79). Na Idade Média, era quase inconcebível uma pintura que não ilustrasse claramente um lema, sagrado ou profano. Só quando a habilidade do pintor começava a merecer como tal o interesse das pessoas é que lhe era possível vender um quadro isento de qualquer outro propósito que não fosse registrar seu deleite pessoal ante um belo trecho de paisagem.

Os Países Baixos, nessa grande época que foram as primeiras décadas do século XVI, não produziram tantos mestres notáveis quanto no século XV, quando pintores como Jan van Eyck (p. 176), Rogier van der Weyden (p. 209) e Hugo van der Góes (p. 210) eram famosos em toda a Europa. Esses artistas, pelo menos, que se esforçaram por absorver o Novo Saber, como Dürer fez na Alemanha, viam-se freqüentemente dilacerados entre a fidelidade aos velhos métodos e o amor aos novos. A fig. 225 mostra um exemplo característico pelo pintor Jan Gossaert, apelidado Mabuse (1478?-1532). De acordo com a



224.
ALTDORFER:
Paisagem. *Cerca de 1532. Munique, Alte Pinakothek*

lenda, S. Lucas Evangelista era um pintor de profissão e por isso é aqui representado fazendo um retrato da Virgem com o Menino. O modo pelo qual Mabuse pintou essas figuras está plenamente de acordo com a tradição de Jan van Eyck e seus seguidores, mas o cenário é muito diferente. Parece que ele quis exibir seu conhecimento das realizações italianas, sua habilidade na perspectiva científica, sua familiaridade com a arquitetura clássica e seu domínio do jogo de luz e sombra. O resultado foi um quadro que certamente possui grande encanto, mas carece da simples harmonia de seus modelos tanto setentrionais como italianos. É caso para perguntar por que S. Lucas não encontrou um lugar mais apropriado onde desenhar Nossa Senhora do que esse aparatoso mas presumivelmente ventoso pátio de um palácio.

Assim, aconteceu que o maior artista holandês do período não será encontrado entre os adeptos do Novo Estilo, mas entre os que. como Grünewald na Alemanha, se recusaram a ser atraídos para o movimento moderno oriundo do Sul. Na cidade holandesa de Hertogenbosch vivia esse pintor, que era chamado Jerônimo Bosch. Pouco se sabe a seu respeito. Ignora-se que idade tinha quando morreu em 1516, mas deve ter estado ativo durante considerável período de tempo, porquanto se tornou um mestre



225. "MABUSE": S. Lucas pintando a Virgem. *Cerca de 1515. Praga, Galeria Nacional*

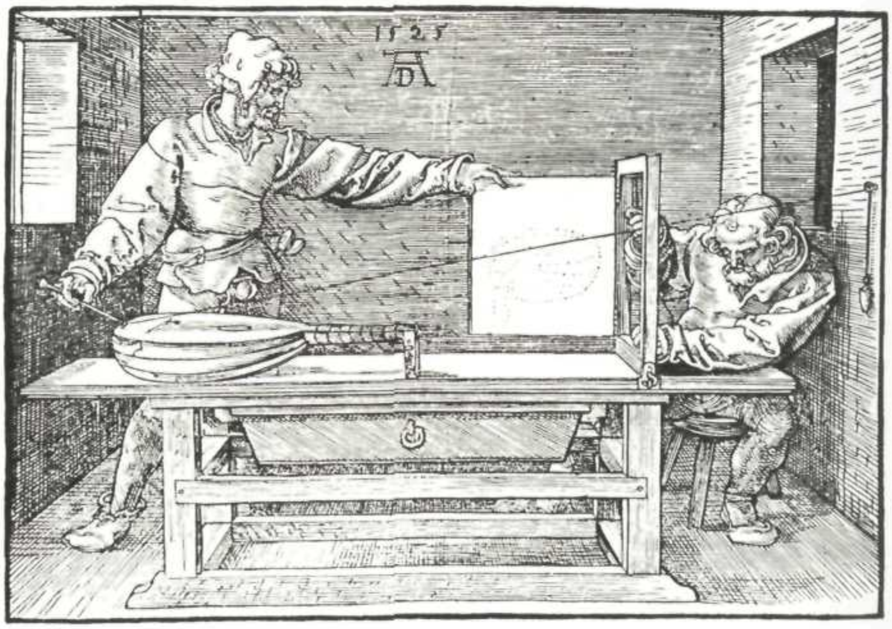




226-7. BOSCH:
Paraíso e Inferno.
Painéis laterais de um tríptico. Cerca de 1510. Madri, Museu do Prado

independente em 1488. Tal como Grünewald, Bosch provou que as tradições e realizações da pintura que tinham sido desenvolvidas para representar a realidade do modo mais convincente podiam, por assim dizer, ser invertidas para darem-nos uma imagem igualmente plausível de coisas que nenhum olho humano jamais vira. Bosch ficou famoso por suas aterradoras representações das forças do mal. Talvez não fosse por acidente que o taciturno Rei Filipe II, da Espanha, em fins desse século, tinha uma predileção muito especial por esse artista, que estava tão profundamente preocupado com a maldade humana. As figs. 226-7 mostram dois painéis laterais de um dos trípticos de Bosch que o rei comprou e que, portanto, ainda se encontram na Espanha.

À esquerda, vemos as hostes do mal invadindo o mundo. A criação de Eva segue-se a tentação de Adão, e ambos são expulsos do Paraíso, enquanto que bem no alto assistimos à queda dos anjos rebeldes, os quais são lançados fora do céu como um enxame de repugnantes insetos. No outro painel mostra-se-nos uma visão do Inferno. Amontoam-se horrores sobre horrores, fogo e tormentos, e toda espécie de pavorosos demônios, meio animais, meio humanos ou meio máquinas, que flagelam e castigam por toda a eternidade as pobres almas pecadoras. Pela primeira e talvez única vez, um artista conseguiu dar forma concreta e tangível aos medos que obcecavam o espírito dos homens na Idade Média. Foi uma façanha que talvez só fosse possível nesse momento preciso do tempo, quando as antigas idéias ainda eram vigorosas, ao mesmo tempo que o espírito moderno proporcionava ao artista os métodos adequados para representar o que via. Talvez Jerônimo Bosch pudesse ler escrito em uma de suas pinturas do Inferno o que Jan van Eyck escreveu em sua tranqüila cena dos esponsais dos Arnolfini: "Eu estava presente".



228. O pintor estudando as leis do escorço por meio de fios e uma moldura. *Xilogravura de* DÜRER, *da edição de 1525 de seu compêndio sobre perspectiva e proporção*

18. Uma Crise da Arte

Europa, Fins do Século XVI



229. Um palacete italiano do século XVI: a Villa Rotonda, perto de Vicenza. *Projeto de* PALLADIO: *1550*

POR VOLTA DE 1520, todos os amantes de arte tias cidades italianas pareciam concordar em que a pintura atingira o auge da perfeição. Homens como Miguel Ângelo e Rafael, Ticiano e Leonardo, tinham realmente feito tudo o que gerações anteriores haviam tentado fazer. Nenhum problema de desenho parecia ser insuperável para eles, nenhum tema ser complicado demais. Tinham mostrado como combinar beleza e harmonia com inexcedível correção, e — conforme se dizia — tinham até superado as mais célebres estátuas da antigüidade grega e romana. Para um jovem que ambicionava tornar-se um dia um grande pintor, essa opinião geral talvez não fosse muito agradável de ouvir. Por muito que ele admirasse as maravilhosas obras dos grandes mestres vivos, certamente se perguntaria se era verdade que nada mais restava por fazer, porque tudo o que a arte tinha possibilidade de realizar já estava feito. Alguns pareciam aceitar essa idéia como inevitável e estudavam com afinco para aprender o que Miguel Ângelo tinha aprendido e imitar sua maneira o melhor que podiam. Miguel Ângelo comprazia-se em desenhar nus em atitudes complicadas; bem, se isso era a coisa certa a fazer, eles copiariam seus nus e colocá-los-iam em seus quadros, quer se ajustassem ou não. O resultado era, por vezes, um tanto burlesco; as cenas sagradas da Bíblia ficavam congestionadas do que parecia ser uma equipe de jovens atletas em exercícios de treinamento. Críticos mais recentes, compreendendo que esses jovens pintores tinham errado simplesmente porque imitaram a maneira e não o espírito das obras de Miguel Ângelo, denominaram o período durante o qual isso foi moda "período do maneirísmo". Mas nem iodos os moços artistas desse período eram tão néscios ao porto de acreditarem que tudo o que se pedia da arte era uma coleção de nus em posturas difíceis. Na verdade, muitos duvidaram de que a arte pudesse ter chegado a um ponto morto, de que fosse impossível suplantar os mestres famosos das gerações anteriores, se não em seu tratamento das formas humanas, então, quem sabe, em algum outro aspecto. Vários artistas quiseram excedê-los em matéria de invenção. Empenharam-se em uma pintura plena de significação e sabedoria — tanta sabedoria, de fato, que ela se tornasse obscura, exceto para os mais doutos. Seus quadros quase se assemelhavam a quebra-cabeças pictóricos que só podiam ser resolvidos pelos que sabiam o que os eruditos do período acreditavam ser o verdadeiro significado dos hieróglifos egípcios e de muitos autores antigos meio esquecidos. Ainda outros queriam atrair a atenção fazendo suas obras menos naturais, menos óbvias, menos simples e harmoniosas do que as criações dos grandes mestres. Pareciam argumentar que essas criações eram realmente perfeitas — mas a perfeição não é eternamente interessante. Uma vez familiarizados com ela, deixa de causar qualquer excitação estética. Assim, visava-se agora o surpreendente, o inesperado, o insólito. É claro, havia algo ligeiramente falso nessa obsessão dos jovens artistas por superarem os mestres clássicos — o que levou até os melhores dentre eles a experiências estranhas e sofisticadas. Mas, de um certo modo, esses esforços frenéticos para fazer melhor eram, na verdade, o maior tributo que poderiam render ao gênio dos artistas mais velhos. Não fora o próprio Leonardo quem dissera: "Ê um mísero discípulo aquele que não for capaz de suplantar o seu mestre"? Em certa medida, os grandes artistas "clássicos" tinham iniciado e encorajado novas e originais experiências; a sua própria fama, e o crédito que desfrutaram em seus últimos anos de atividade,

capacitaram-nos a ensaiar efeitos novos e nada ortodoxos na composição ou nas cores, e a explorar novas possibilidades da arte. Miguel Ângelo, em particular, manifestara ocasionalmente um audacioso desprezo por todas as convenções — sobretudo na arquitetura, onde por vezes abandonou as regras sacrossantas da tradição clássica para seguir seus próprios caprichos, ao sabor de seus estados de espírito. Foi ele quem habituou o público a admirar as "invenções" e "caprichos" de um artista, e quem deu o exemplo de um gênio insatisfeito com a perfeição impecável e inigualável de suas próprias obras-primas anteriores, buscando constante e incansavelmente novos métodos e novas formas de expressão.

Logo, era perfeitamente natural que os artistas jovens considerassem isto uma licença para surpreender o público com suas próprias e "originais" invenções. Seus esforços resultaram em algumas peças divertidas de criação artística. A janela em forma de face (fig. 230), projetada por um arquiteto e pintor. F. Zuccari (1543?-1609), fornece uma boa idéia desse tipo de capricho.

Outros arquitetos, por sua vez, estavam mais determinados em exibir seu grande saber e profundo conhecimento de autores clássicos, no que, de fato, superaram os mestres da geração de Bramante. O maior e mais culto desses arquitetos foi Andréa Palladio (1518-80). A fig. 229 mostra a sua famosa Villa Rotonda, ou "Casa Redonda", peno de Vicenza. De um certo modo, também constitui um "capricho", pois tem quatro lados idênticos, cada um deles com um pórtico em forma de fachada de um templo, agrupados em tomo de um corpo central que recorda o Panteão romano (fig. 74, p. 81).



230. Janela do Palácio Zuccari em Roma. *Projeto de* F. ZUCCARI. *1592*

Por muito bela que seja a combinação, dificilmente se pode considerar um edifício em que se gostaria de viver. A busca de novidade e de efeitos insólitos interferiu na finalidade precípua da arquitetura.

Um artista típico desse período foi o escultor e ourives florentino Benvenuto Cellini (1500-71). Cellini descreveu sua própria vida num livro famoso, que nos oferece um quadro imensamente colorido e vivido de sua época. Ele era jactancioso, implacável e fútil, mas é difícil ficar irritado com o homem porque nos conta a história de suas aventuras e façanhas com tanta volúpia e agilidade que pensamos estar lendo um romance de Dumas. Em sua vaidade, extravagância e temperamento irrequieto, que o impeliram de cidade em cidade, e de corte em corte, criando conflitos e brigas, e ganhando louros, Cellini é um verdadeiro produto de seu tempo. Para ele, ser artista já não era ser o respeitável e acomodado proprietário de uma oficina; era ser um *virtuose* por cujos favores príncipes e cardeais deveriam competir. Uma das poucas obras de sua lavra que chegaram até nós é um saleiro de mesa feito em 1543 para o Rei da França (fig. 231). Cellini conta-nos a história com riqueza de pormenores. Ficamos sabendo como ele repreendeu asperamente dois famosos eruditos que se atreveram a sugerir-lhe um tema, e como fez um modelo em cera de sua própria invenção, representando a Terra e o Mar. Para mostrar como a Terra e o Mar se interpenetravam, entrelaçou as pernas das duas figuras; "O Mar, representado como um homem, segura um barco finamente lavrado que era suficiente para conter boa quantidade de sal; coloquei por baixo quatro cavalos-marinhos e dei à figura um tridente. Modelei a Terra como uma bela mulher, a mais graciosa que me era possível fazer. A seu lado coloquei um templo ricamente decorado para conter a pimenta". Mas toda essa invenção sutil constitui leitura menos interessante do que a história de como Cellini transportou o ouro do tesouro do rei e foi atacado por quatro bandidos, a quem pôs em fuga sozinho. Para alguns, a suave elegância das figuras de Cellini talvez pareçam um pouco elaboradas e

afetadas demais. Talvez seja uma consolação saber que o criador delas linha com sobras aquela robustez saudável que parecia faltar aos seus trabalhos. As concepções de Cellini são típicas das tentativas irrequietas e febris do período para criar algo mais interessante e incomum do que as gerações anteriores tinham feito. Encontramos o mesmo espírito nas pinturas de um dos seguidores de Correggio, Parmigianino (1503-40). Posso imaginar perfeitamente que alguns achem a sua Madona (fig. 232) quase ofensiva por causa da afetação e sofisticação com que um tema sagrado foi tratado. Nada existe no quadro daquela simplicidade e despojamento com que Rafael tratou esse tema antigo. O quadro intitula-se "Madona do Longo Colo", porque o pintor, em sua preocupação de dar à Virgem Maria uma aparência graciosa e elegante, representou-a com um pescoço longo e esguio como o de um cisne. Alongou as proporções do corpo humano de um modo estranhamente caprichoso. A mão da Virgem, com seus longos e delicados dedos, a comprida perna do anjo no primeiro plano, o macilento profeta com um rolo de pergaminho — vemos todas essas figuras como se através de um espelho deformador. Entretanto, não pode haver dúvida alguma de que o artista não logrou esse efeito por ignorância ou indiferença. Teve o cuidado de nos mostrar que gostava dessas formas incomumente alongadas, visto que. para

231. CELLINI: Saleiro em ouro cinzelado e esmalte, sobre base de ébano. *Feito para Francisco I da França em 1543. Viena, Kunthistorisches Museum*





232. PARMIGIANINO: A Madona do longo colo. *Iniciado em 1532 e inacabdo por morte do artista em 1540. Florença, Palácio Pitti*

se assegurar duplamente do seu efeito, colocou uma coluna de formato extravagante e proporções igualmente incomuns no fundo de sua pintura. Quanto à distribuição das figuras, também nos mostrou que não acreditava em harmonias convencionais. Em vez de distribuí-las em pares iguais de ambos os lados da Madona, colocou vários anjos acotovelando-se num canto exíguo e deixou o outro lado aberto para mostrar a alta figura do profeta, de tamanho tão reduzido pela distância que mal chega ao joelho da Virgem. Não se pode duvidar, pois, de que se isso é loucura existe método nela. O pintor não queria ser ortodoxo. Queria mostrar que a solução clássica de perfeita harmonia não é a única solução concebível: a simplicidade natural é uma forma de realizar beleza, mas existem modos menos diretos de obtenção de efeitos interessantes para os amantes requintados da arte. Quer nos agrade ou não o caminho que ele adotou, devemos admitir que Parmigianino foi coerente. De fato, ele e todos os artistas de seu tempo que procuraram deliberadamente criar algo novo e inesperado, mesmo a custa da beleza



233. GIOVANNI DA BOLOGNA: Mercúrio. *Estátua em bronze feita em 1567. Florença, Bargello*

"natural" estabelecida pelos grandes mestres, talvez tenham sido os primeiros artistas "modernos". Veremos, de fato, que aquilo que é hoje designado por arte "moderna" pode ter tido suas raízes num impulso semelhante para evitar o óbvio e conseguir efeitos que diferem da convencional beleza natural.

Outros artistas desse estranho período, na sombra dos gigantes da arte, estavam menos ansiosos por superá-los por padrões ordinários de habilidade e virtuosismo. Podemos não concordar com ludo o que fizeram, mas seremos ainda assim forçados a admitir que alguns de seus esforços foram deveras surpreendentes. Um exemplo típico é a estátua de Mercúrio, o mensageiro dos deuses, por um escultor flamengo, Jean de Boulogne (1529-1608), a quem os italianos chamavam Giovanni da Bologna (fig. 233). Impôs-se a si mesmo a tarefa de realizar o impossível: uma estátua que superasse o peso da matéria inerte e criasse a sensação de um vôo rápido pelo ar. E, em certa medida, ela foi bem-sucedida. O seu famoso Mercúrio toca o chão apenas com a ponta do pé — melhor dizendo, não o chão, mas uma golfada de ar que sai da boca de uma máscara representando o Vento Austral. A estátua, como um todo, está tão cuidadosamente equilibrada que parece realmente pairar no ar — quase correr através dele com ligeireza e graciosidade. Talvez um escultor clássico, ou até Miguel Ângelo, pudesse achar tal efeito inconveniente para uma estátua que deveria recordar-nos o pesado bloco de matéria donde ela foi extraída e modelada; mas Giovanni da Bologna, não menos que Parmigianino, preferiu desafiar essas bem estabelecidas regras e mostrar que efeitos surpreendentes poderiam ser obtidos.

Talvez o maior de todos esses mestres da parte final do século XVI vivesse em Veneza. Chamava-se Jacopo Robusti, apelidado Tintoretto (1518-94). Também eslava cansado da beleza simples nas formas e cores que Ticiano tinha mostrado aos venezianos — mas o seu descontentamento deve ter sido mais do que um mero desejo de realizar o incomum. Tintoretto parece ter sentido que, por mais incomparável que Ticiano fosse como um pintor do Belo, os seus quadros tendiam a ser mais aprazíveis do que comovedores; que eles não eram suficientemente excitantes para tornar vivas aos nossos olhos as grandes histórias da Bíblia e as lendas sagradas. Quer tivesse razão ou não, ele deve ter resolvido, de qualquer modo, contar suas histórias de uma maneira diferente e fazer com que o espectador sentisse a **emoção** e o drama intenso dos eventos que pintava. A fig. 235 mostra que, de fato, Tintoretto teve êxito ao fazer com que seus quadros fossem incomuns e cativantes. Â primeira vista, a sua pintura parece confusa e suscetível de causar confusão. Em vez de uma disposição clara das principais figuras no plano da pintura, como Rafael fizera, os nossos olhos mergulham na profundidade de uma estranha cripta. Há um homem de elevada estatura com um halo no canto inferior esquerdo, erguendo o braço como se quisesse sustar algo que estava acontecendo; e, se seguirmos o seu gesto, poderemos ver que ele está interessado no que se desenrola no alto sob os arcos da cripta, no outro lado do quadro. Há dois homens prestes a descer um

cadáver de um túmulo — do qual já ergueram a tampa — e um terceiro homem de turbante ajuda-os, enquanto um fidalgo mais ao fundo, com um archote, procura ler a inscrição de outro túmulo. Esses homens estão evidentemente saqueando uma catacumba. Um dos corpos está estendido sobre um tapete em estranha perspectiva, enquanto um ancião de digno aspecto e suntuosas vestes ajoelha-se a seu lado e o contempla. No canto inferior direito há um grupo de homens e mulheres que gesticulam, olhando atônitos para o santo — pois um santo deve ser a figura com o halo. Se olharmos mais detidamente, vemos que ele carrega um livro: é S. Marcos Evangelista, o santo padroeiro de Veneza. O que está acontecendo? O quadro representa a história de como as relíquias de S. Marcos foram trazidas de Alexandria (a cidade dos "infiéis" maometanos) para Veneza, onde o famoso sacrário da igreja de S. Marcos foi construído para alojá-las. Reza a história que S. Marcos tinha sido bispo de Alexandria e ai sepultado em uma das catacumbas. Quando o grupo veneziano entrou na catacumba com a devota missão de descobrir o corpo do santo, desconhecia qual das numerosas tumbas conteria a sagrada relíquia. Mas, quando deram com a certa. S. Marcos apareceu subitamente e revelou os restos de sua existência terrena. Foi esse o momento escolhido por Tintoretto. O santo manda os homens continuarem revistando as sepulturas. Seu corpo é encontrado; este jaz a seus pés, banhado de luz, e já sua presença está operando milagres. O homem que se contorce à direita livrou-se de um demônio que o possuía e que é visto escapando de sua boca como uma espiral de fumaça. O fidalgo que se ajoelha numa atitude de gratidão e adoração é o



234.
TINTORETTO:
S. Jorge e o
Dragão. *Pintado por volta de 1555. Londres, National Gallery*

Doador, um membro da confraria religiosa que encomendou a pintura. Sem dúvida, o quadro deve ter impressionado os seus contemporâneos como excêntrico. É possível que os chocassem os contrastes gritantes de luz e sombra, de proximidade e distância, de falta de harmonia nos gestos e movimentos. Entretanto, não tardariam em compreender que, com métodos mais **comuns,** Tintoretto não poderia ler criado a impressão de um tremendo mistério que se desenrola ante nossos olhos. Para alcançar esse fim, Tintoretto sacrificou até aquela suave beleza que fora a mais orgulhosa realização da pintura veneziana, de Giorgione e Ticiano. Seu quadro do combate de S. Jorge com o dragão, em Londres (fig. 234), mostra como a luz sobrenatural e as tonalidades quebradas aumentam a sensação de tensão e excitação. Sentimos que o drama atingiu seu clímax nesse exato momento. A princesa parece estar fugindo do quadro em nossa direção, ao passo que o herói, contra todas as regras, é afastado para o fundo da cena.

Giorgio Vasari, o grande crítico de arte e biógrafo florentino do período, escreveu sobre Tintoretto que "se em vez de abandonar os caminhos já desvendados e trilhados, ele tivesse seguido o belo estilo de seus predecessores, poderia ter-se (ornado um dos maiores pintores jamais vistos em Veneza". Na opinião de Vasari, a obra de Tintoretto era prejudicada pela



235. TINTORETTO: Reencontro do corpo de S. Marcos. *Pintado por volta de 1562. Milão, Brera*

execução descuidada e o gosto excêntrico. Surpreendi a-se com a falta de '"acabamento" que o pintor dava às suas obras. Diz ele: "Os seus esboços são tão crus que os **traços** de seu lápis parecem ter mais força do que critério e ter sido feitos por mero acaso". É uma censura que., desse tempo em diante, tem sido freqüentemente formulada contra os artistas modernos. Talvez isso não seja surpreendente, de todo em todo, pois esses grandes inovadores em arte concentraram-se com freqüência nas coisas essenciais e recusaram-se a levar em conta a perfeição técnica, no sentido usual. Em períodos como o de Tintoretto, a excelência técnica atingira um padrão tão alto que qualquer um dotado de certa aptidão mecânica podia dominar alguns de seus artifícios. Um homem como Tintoretto queria mostrar as coisas sob uma nova luz, queria explorar novos caminhos não-trilhados de representação das lendas e mitos do passado. Ele considerava uma pintura sua terminada quando tivesse transmitido a sua visão da lendária cena. Um acabamento meticuloso não lhe interessava, pois não servia aos seus propósitos. Pelo contrário, isso poderia distrair a nossa atenção dos eventos dramáticos do quadro. Assim, deixava-o por aí mesmo, e deixava que as pessoas se interrogassem.

Ninguém no século XVI levou esses métodos mais longe do que um pintor oriundo da ilha grega de Creta, com o estranho nome de Domenico Theotocopoulos (1541?-1614), que foi apelidado, para abreviar, de El Grego ("o grego"). Chegara a Veneza de um rincão isolado do mundo que não desenvolvera qualquer nova espécie de arte desde a Idade Média. Em seu berço natal, deve ter-se habituado a ver as imagens de santos à antiga maneira bizantina: solenes, rígidas e remotas de qualquer semelhança com o aspecto natural. Não estando treinado a estudar os quadros pelo seu desenho correto, nada viu de chocante na arte de Tintoretto, e sim muita coisa que o fascinou. Pois também ele, ao que parece, era um homem apaixonado e devoto que sentia uma necessidade imperiosa de contar as histórias sagradas de uma nova e

emocionante forma. Após sua estada em Veneza, instalou-se numa região distante da Europa — em Toledo, na Espanha, onde era também improvável que fosse perturbado e mortificado pelos críticos que exigiam desenho correto e natural — porquanto na Espanha as idéias medievais sobre arte ainda persistiam. Isso talvez explique por que a arte de El Greco supera até a de Tintoretto no audacioso descaso de formas e cores naturais, e em sua visão dramática e emocionante. A fig. 236 é uma de suas mais surpreendentes e excitantes pinturas. Representa um trecho do Apocalipse de S. João e é o próprio S. João que vemos a um lado do quadro, em êxtase visionário, olhando para o Céu e erguendo os braços num gesto profético.

O trecho é o do Apocalipse em que o Cordeiro intima S. João a que "venha ver" a abertura dos sete selos. "Quando ele abriu o quinto selo, vi debaixo do altar as almas daqueles que tinham sido mortos por causa da palavra de Deus e por causa do testemunho que sustentavam. Clamaram em grande voz dizendo: 'Até quando, ó Soberano Senhor, santo e verdadeiro, não julgam nem vingas o nosso sangue dos que habitam sobre a terra? ' Então a cada um deles foi dada uma vestidura branca" (Apocalipse. VI. 9-11). As figuras nuas, com seus gestos excitados, são pois os mártires que se levantam para receber a prenda celestial dos mantos brancos. Por certo, nenhum desenho exato e preciso poderia jamais expressar com força tão convincente e sobrenatural essa terrível visão do Juízo Final, quando os



236. EL GRECO: A Abertura do Quinto Selo (ou "Visão de S. João"). *Cerca de 1610. Nova York, Metropolitan Museum of Art*

próprios santos clamam pela destruição deste mundo. Não é difícil ver que El Greco tinha aprendido muito através do método não-ortodoxo de composição assimétrica de Tintoretto, e que também adotou o maneirismo das figuras alongadas, como o da sofisticada Madona de Parmigianino. Mas percebe-se igualmente que El Greco empregava esse método artístico com um novo propósito. Ele vivia na Espanha, onde a religião tinha um fervor místico difícil de encontrar-se alhures. Nessa atmosfera, a requintada arte do "maneirismo" perdeu muito do seu caráter de uma arte para entendidos. Embora sua obra nos impressione como incrivelmente "moderna", seus contemporâneos na Espanha não parecem ter levantado quaisquer objeções semelhantes às que Vasari fez às obras de Tintoretto. Seus maiores retratos (fig. 238) podem, de fato, ombrear com os de Ticiano (fig. 209). O estúdio de El Greco vivia sempre em regime de pleno emprego. Parece que ele contratou numerosos ajudantes para dar conta das inúmeras encomendas que recebia, e isso pode explicar por que nem todas as obras que ostentam seu nome são igualmente boas. Só uma geração depois as pessoas começaram a criticar suas

formas e cores não-naturais e considerando seus quadros como uma espécie de piada de mau gosto; e somente depois da I Guerra Mundial, quando os artistas modernos nos ensinaram a não aplicar os mesmos padrões de **"correção"** a todas as obras de arte, é que a arte de El Greco foi redescoberta e compreendida.

Nos países setentrionais, Alemanha. Holanda e Inglaterra, os artistas defrontavam-se com uma crise muito mais real do que seus colegas na Itália e Espanha. Pois os artistas do Sul tinham apenas que lidar com o problema de como pintar de uma nova e surpreendente maneira. No Norte, defrontaram-se logo com outra questão bem mais séria: Se a pintura poderia e deveria continuar. Essa grande crise foi provocada pela Reforma. Muitos protestantes objetavam à existência de quadros ou estátuas de santos em igrejas e consideraram-nos um sinal de idolatria papista. Assim, os pintores nas regiões protestantes perderam suas melhores fontes de renda: a pintura de retábulos. Os mais rigorosos entre os calvinistas censuravam até outras espécies de luxo, como as alegres decorações de casas, e mesmo quando estas eram permitidas em teoria, o clima e o estilo de construções eram usualmente impróprios para os grandes afrescos decorativos, como a nobreza italiana encomendava para seus palácios, Tudo o que restava como fonte regular de renda para os artistas era a ilustração de livros e a pintura de retratos, e era duvidoso que isso bastasse para ganhar decentemente a vida.

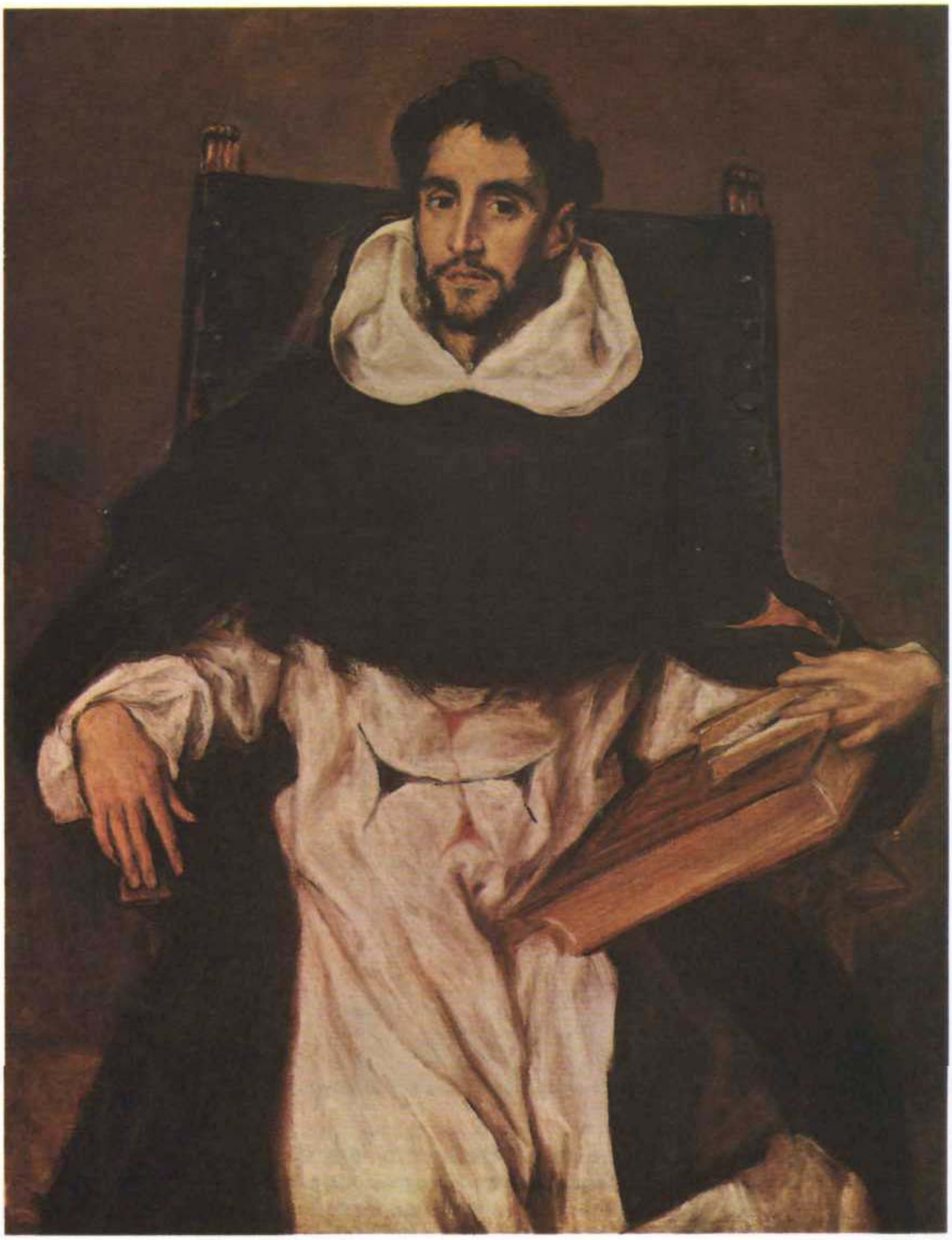
Podemos testemunhar o efeito dessa crise na carreira do maior pintor alemão dessa geração, na vida de Hans Holbein, o Moço (1497-1543). Holbein era 26 anos mais jovem do que Dürer *e* apenas três anos mais velho do que Cellini. Nasceu em Augsburg, uma rica cidade mercantil com estreitas relações de comércio com a Itália; cedo se transferiu para Basiléia, um renomado centro do Novo Saber.

O conhecimento por que Dürer lutou tão apaixonadamente durante toda a sua vida foi assim adquirido mais naturalmente por Holbein. Oriundo de uma família de pintores (seu pai era um respeitado mestre) e sendo invulgar-mente arguto, não tardou em absorver-se nas realizações dos artistas setentrionais e italianos. Tinha pouco mais de 30 anos quando pintou o maravilhoso retábulo da Virgem com a família do burgomestre de Basiléia como doadores (fig. 237). A forma era tradicional em todos os países e vimo-la aplicada no díptico de Wilton {fig. 146, p. 163) e na Madona de Pesaro, de Ticiano (fig. 207, p. 252). Mas a pintura de Holbein é ainda um dos exemplos mais perfeitos de seu gênero- O modo como os doadores estão dispostos em grupos que nada têm de forçados, de ambos os lados da Virgem, cuja figura calma e majestosa é emoldurada por um nicho de formas clássicas, lembra-nos as mais harmoniosas composições da Renascença italiana, de Giovanni Bellini (fig. 205, p. 249) e Rafael (fig. 199, p. 241). A atenção cuidadosa aos detalhes, por outro lado. e uma certa indiferença pela beleza convencional, mostram que Holbein tinha aprendido seu ofício no Norte- Estava a caminho de se tomar o mais eminente mestre dos países de fala alemã, quando o turbilhão da Reforma pôs fim a todas essas esperanças. Em 1526, ele trocou a Suíça pela Inglaterra, com uma carta de recomendação do grande humanista. Erasmo de Roterdã. "As artes aqui estão congelando", escreveu Erasmo ao recomendar o pintor a seus amigos, entre os quais estava Sir Thomas More. Um dos primeiros encargos de Holbein na Inglaterra foi preparar um grande retrato da família do grande humanista, e alguns estudos detalhados para



237. HOLBEIN: A Virgem com a família do Burgomestre Meyer. *Pintado por volta de 1528. Darmstadt, Castelo*

essa obra ainda são conservados no Castelo de Windsor (fig. 239). Se Holbein esperava livrar-se das convulsões causadas pela Reforma, deve ter ficado decepcionado com os eventos subseqüentes, mas quando finalmente decidiu instalar-se na Inglaterra em caráter definitivo e recebeu o título oficial de Pintor da Corte, concedido por Henrique VIII, encontrara, pelo menos, uma esfera de atividade que lhe permitiria viver e trabalhar. Já não podia pintar Madonas, mas as tarefas de um Pintor da Corte eram múltiplas. Desenhou



238. EL GRECO: Retrato de Frei Hortensio Felix Paravicino. *Pintado por volta de 1609. Boston, Museum of Fine Arts*

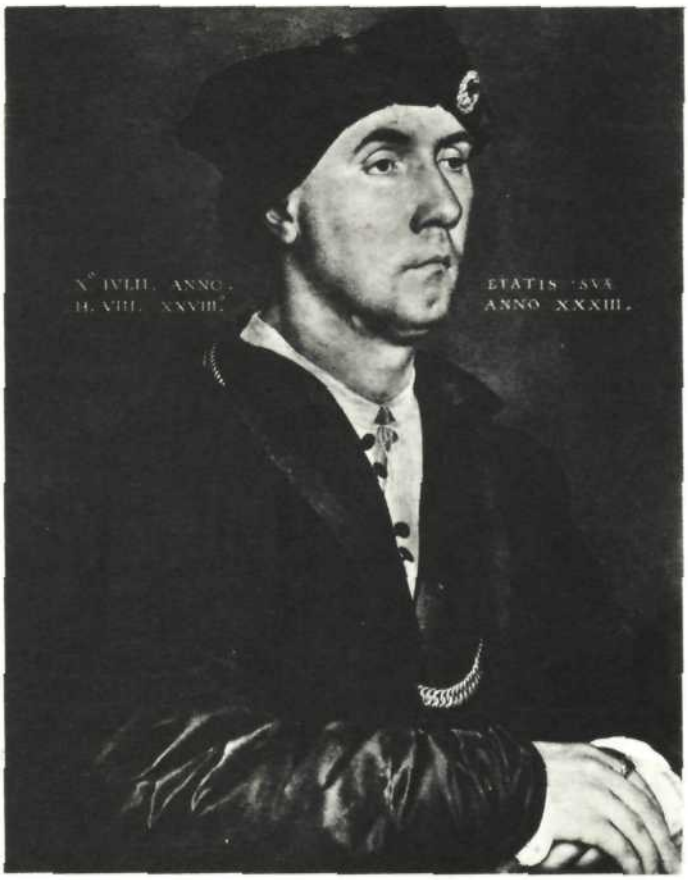


239. HOLBEIN: Anne Cresacre, nora de *Sir* Thomas More. *Desenho feito em 1528. Castelo de Windsor, Biblioteca Real*

jóias e móveis, vestuários para festividades e decorações para salas, armas e taças. A sua principal tarefa, entretanto, era pintar retratos da Casa Real e deve-se ao olho infalível de Holbein termos ainda uma imagem tão vivida dos homens e mulheres do período de Henrique VIII. A fig. 241 mostra o seu retrato de ***Sir*** Richard Southwell, um cortesão e dignitário que participou da dissolução dos mosteiros. Nada há de dramático nesses retratos de Holbein, nada para atrair o olhar, mas, quanto mais tempo os contemplarmos, mais parecem revelar a mentalidade e a personalidade do retratado. Não duvidamos, nem por um momento, de que se trata efetivamente de registros fiéis do que Holbein viu, desenhados sem temor nem favor. O modo como Holbein colocou a figura no quadro mostra o toque seguro do mestre. Nada parece ser deixado ao acaso; toda a composição é tão perfeitamente equilibrada que não é difícil parecer-nos '"óbvia". Mas era essa a intenção de Holbein. Em seus primeiros retratos, ele ainda procurou exibir sua maravilhosa habilidade na reprodução de detalhes, caracterizar um retratado através de seu ambiente, das coisas entre as quais a pessoa passava sua vida (fig. 240). Com a idade, sua arte foi ficando mais madura e Holbein parecia necessitar cada vez menos de tais recursos. Não desejava impor-se nem desviar a nossa atenção do retratado. E é precisamente por esse magistral comedimento que mais o admiramos.



240. HOLBEIN: Georg Gisze, um mercador alemão em Londres. *Pintado em 1532. Berlim-Dahlem, Staatliche Museen*



241. HOLBEIN: *Sir* Richard Southwell. *Pintado em 1536. Florença, Uffizi*

Quando Holbein deixou os países de língua germânica, a pintura começou a declinar ali de forma assustadora, e quando Holbein morreu as artes estavam passando por crise análoga na Inglaterra. De fato, o único ramo da pintura que sobreviveu à Reforma foi o retrato, tão firmemente estabelecido por Holbein. Mesmo, nesse ramo, as modas do maneirismo meridional faziam-se cada vez mais sentir, e os ideais do refinamento e elegância palacianos substituíram o estilo mais simples de Holbein.

O retrato de um jovem fidalgo elisabetano (fig. 242) dá uma idéia desse novo tipo de retrato, em seu maior brilho. É uma "miniatura" pelo famoso mestre inglês Nicholas Hilliard (1547-1619), um contemporâneo de Sir Philip Sidney, o poeta arcádico, e de Shakespeare. De fato, podemos pensar nas éclogas de Sidney ou nas comédias de Shakespeare quando olhamos para esse jovem afetado que se encosta languidamente a uma árvore, cercado de rosas silvestres e espinhosas, a mão direita apertada contra o coração. Talvez a finalidade da miniatura fosse ser presenteada pelo jovem à dama que ele requestava, pois ostenta a inscrição latina: *"Dat poenas laudata fides"* — o que significa "Minha louvada fé causa minha pena". Não devemos perguntar se essas penas eram mais reais do que os espinhos pintados na miniatura. Um moço galante, nesses tempos, tinha que dar mostras de amor dolorido e inquebrantável. Esses suspiros e esses sonetos faziam parte integrante de um



242. NICHOLAS HILLIARD: Retrato em miniatura. *Cerca de 1590. Londres, Victoria and Albert Museum*

jogo gracioso e elaborado, que ninguém levava demasiado a sério, mas em que todos queriam brilhar, inventando novas variações e novos refinamentos.

Se olharmos a miniatura de Hilliard como um objeto destinado a esse jogo, ele deixará de nos impressionar como algo afetado e artificial. Esperemos que, quando a donzela recebeu esse teslemunho de afeição num precioso estojo e viu a contristada pose de seu elegante e nobre admirador, sua "louvada fé" tenha sido finalmente recompensada.

Houve apenas um país protestante na Europa onde a arte sobreviveu completamente à crise da Reforma: os Paises Baixos. Aí, onde a pintura florescia há tanto tempo, os artistas encontraram uma saída para seus apuros; em vez de se concentrarem exclusivamente na pintura de retratos, especializaram-se em todos aqueles tipos de assuntos sobre os quais a Igreja Protestante não podia levantar objeções. Desde os primeiros tempos de Van Eyck, os artistas dos Paises Baixos eram reconhecidos como perfeitos mestres na imitação da natureza. Conquanto os italianos se orgulhassem de não terem rivais na representação do belo corpo humano em movimento, estavam prontos a reconhecer também que, pela paciência e precisão na representação pictórica de uma flor, uma árvore, um celeiro ou um rebanho de ovelhas, os "flamengos" eram capazes de os superar. Portanto, era muito natural que os artistas setentrionais, que já não eram necessários para pintar retábulos e outras obras de devoção, tentassem encontrar um mercado para as suas reconhecidas especialidades e fizessem pinturas cujo principal objetivo era exibir a sua estupenda habilidade na representação da superfície das coisas. A especialização não era inteiramente nova para os artistas dessas terras. Recordemos que Jerônimo Bosch (figs. 226-7, p. 275) fizera uma especialidade da pintura de imagens do Inferno e de demônios, ainda antes da crise da arte. Agora que o âmbito da pintura se tornara mais restrito, os pintores enveredaram mais deliberadamente por esse caminho. Tentaram desenvolver as tradições da arte setentrional que remontavam à época das *Drôleries* a margem dos manuscritos medievais (fig. 143, p. 159) e às cenas da vida real representadas na arte quatrocentista (fig. 178, p. 206). As obras em que os pintores cultivaram de maneira deliberada um certo ramo ou tipo de temas, sobretudo cenas inspiradas na vida cotidiana, tornaram-se mais tarde conhecidas como "pintura de gênero" (designadas freqüentemente pela palavra **francesa *genre).***

O maior dos mestres flamengos do *genre* no século XVI foi Pieter Bruegel, o Velho (15257-69). Pouco sabemos de sua vida, exceto que esteve na Itália, como tantos outros artistas setentrionais do seu tempo, e que viveu e trabalhou em Antuérpia e Bruxelas, onde pintou a maioria dos seus quadros na década de 1560, a mesma década em que o austero e intolerante Duque de Alba chegou aos Países Baixos. A dignidade da arte e dos artistas era provavelmente tão importante para Bruegel quanto para Dürer ou Cellini, pois em um de seus esplêndidos desenhos decidiu claramente sublinhar o contraste entre o orgulhoso pintor e o homem de óculos e semblante atoleimado que remexe em sua bolsa enquanto espreita por sobre o ombro do artista (fig. 244).

O "gênero" de pintura em que Bruegel se concentrou foram cenas da vida camponesa. Pintou aldeões divertindo-se, em festejos, no trabalho, e por isso as pessoas acabaram pensando que ele era um dos camponeses flamengos.



243. PIETER BRUEGEL, O VELHO: Um casamento aldeão. *Cerca de 1565. Viena, Kunsthistorisches Museum*

Isso é um equívoco comum que somos passíveis de cometer a respeito de artistas. Somos freqüentemente propensos a confundir a obra com a pessoa. Consideramos Dickens um membro do jovial círculo do Sr. Píckwick, ou Jules Verne um audacioso inventor e viajante. Se o próprio Bruegel tivesse sido um camponês, não poderia tê-los pintado como o fez. Ele era certamente um homem de cidade e sua atitude em relação à vida rústica da aldeia era, muito provavelmente, semelhante à de Shakespeare, para quem Quince, o Carpinteiro, e Bottom, o Tecelão, eram uma espécie de "labregos". Era costume dessa época considerar o campônio uma figura burlesca. Não creio que Shakespeare ou Bruegel aceitassem esse costume por esnobismo, mas na vida rústica a natureza humana estava menos disfarçada e coberta por um verniz de artificialismo e convenção do que a vida e as maneiras dos cavalheiros retratados por Hilliard. Assim, quando queriam mostrar a estultice da espécie humana, dramaturgos e artistas optavam freqüentemente pela vida humilde como seu tema.

Uma das mais perfeitas das comédias humanas de Bruegel é o seu famoso quadro de um casamento aldeão (fig. 243). Como sucede à maioria dos quadros, perde muito com a reprodução; todos os detalhes se tornam muito menores e devemos, portanto, observá-lo com duplo cuidado. A fig. 245 poderá dar, pelo menos, uma idéia de suas alegres cores. A festa tem lugar num celeiro, com a palha amontoada em altas pilhas ao fundo. A noiva está sentada diante de uma colcha de pano azul, com uma espécie de coroa



244. PIETER BRUEGEL, O VELHO: O pintor e o comprador. *Desenho de cerca de 1565. Viena, Albertina*



245. Detalhe da fig. 243

suspensa sobre sua cabeça. Está sentada tranqüilamente, com as mãos entrelaçadas e um sorriso de profundo contentamento no rosto boçal. O velho no caldeirão e a mulher ao lado da noiva são provavelmente seus pais, enquanto que o homem um pouco mais longe, que está tão atarefado engolindo sua comida às colheradas, pode ser o noivo. A maioria das pessoas à mesa concentra-se em comer e beber, e somente notamos isso no começo. No canto esquerdo um homem serve cerveja — um bom número de jarros vazios ainda estão na cesta — enquanto dois homens de avental estão transportando mais dez pratos cheios de torta ou caldo grosso numa bandeja improvisada. Um dos convivas passa os pratos para a mesa. Mas estão acontecendo muito mais coisas. Há um bocado de gente ao fundo tentando entrar; há os músicos, um deles com uma expressão patética, desconsolada e



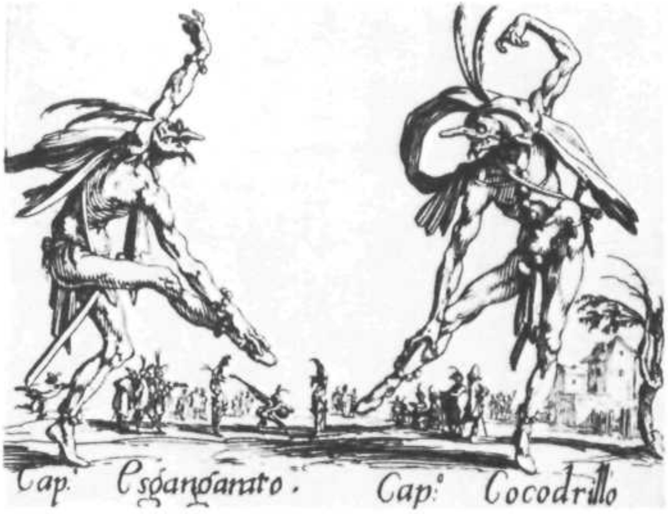
246. JEAN GOUJON: Ninfas. *Da Fonte dos Inocentes. Entre 1547 e 1549. Paris, Louvre*

faminta no olhar; há dois estranhos no canto da mesa, o frade e o magistrado, absortos em sua própria conversa; e há a criança no primeiro plano, que se apoderou de um prato e de um boné emplumado grande demais para a sua pequena cabeça, e está completamente absorvida em lamber a deliciosa comida — uma imagem de inocente avidez. Mas o que é ainda mais admirável do que toda essa riqueza anedótica, chiste e observação arguta, é o modo como Bruegel organizou o seu quadro de modo a não parecer congestionado nem confuso. O próprio Tintoretto não poderia ter produzido um quadro mais convincente de um espaço cheio de gente do que Bruegel com o seu estratagema de uma mesa que se prolonga até ao plano de fundo e o movimento de pessoas que começa com o grupo apinhado à porta do celeiro, desce até ao primeiro plano e à cena dos carregadores de pratos e retrocede de novo, através do homem que serve à mesa, conduzindo os nossos olhos diretamente para a figura pequena mas central da sorridente noiva.

Nesses quadros alegres, mas de maneira nenhuma simples, Bruegel descobrira um novo reino para a arte que gerações de pintores holandeses depois dele iriam explorar a fundo.

Na França, a crise da arte tomou um rumo diferente. Situada entre a Itália e os países setentrionais, foi influenciada por aquela e por estes. A tradição vigorosa da arte medieval francesa foi inicialmente ameaçada pelo influxo da moda italianizada, que os pintores franceses acharam tão difícil de adaptar quanto os seus colegas nos Países Baixos (fig. 225, p. 274). A forma pela qual a arte italiana foi finalmente aceita pela alta sociedade foi a dos elegantes e refinados maneiristas do tipo de Cellini (fig. 231). Podemos ver sua influência nos alegres relevos de uma fonte pelo escultor francês Jean Goujon (falecido em 1566?) (fig. 246). Existe algo tanto de elegância delicada de Parmigianino como do virtuosismo de Giovanni da Bologna nessas figuras requintadamente graciosas e no modo como se ajustaram às estreitas faixas que lhes foram reservadas.

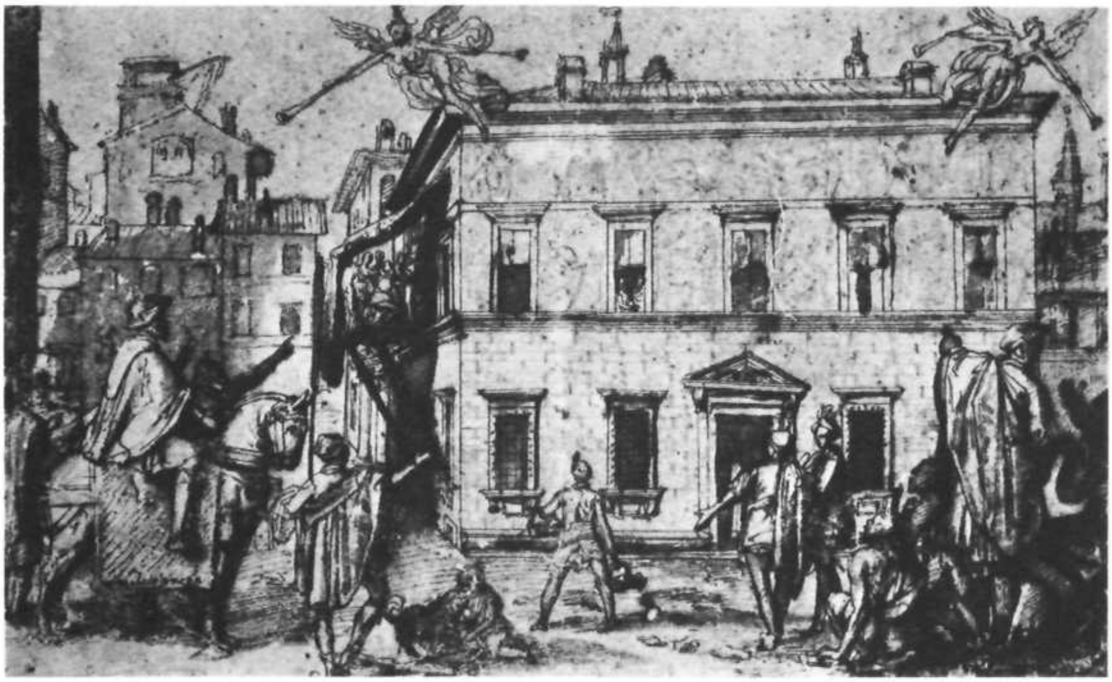
Uma geração depois, surgiu na França um artista em cujas águas-fortes as bizarras invenções dos maneiristas italianos foram representadas com o



247. CALLOT: Dois bufões italianos. *Da série* Balli di Sfessania. *Publicada em 1622*

espírito de Pieter Bruegel: o loreno Jacques Callot (1592-1635). Tal como Tintoretto ou mesmo El Greco, ele adorava mostrar as combinações mais surpreendentes de figuras enormes e descarnadas e panoramas amplos e inesperados; mas, à semelhança de Bruegel, ele usou esses recursos para retratar a insensatez da humanidade através de cenas da vida de seus marginais, soldados, pedintes, aleijados e atores ambulantes (fig. 247). Mas, na época em que Callot popularizou essa extravagância em suas águas-fortes, a maioria dos pintores de seu tempo voltara suas atenções para novos problemas, que enchiam as conversações nos estúdios de Roma, Antuérpia e Madri.

248. A divagação do artista "maneirista": Taddeo Zuccari trabalhando nos andaimes de um palácio está sendo observado com admiração pelo idoso Miguel Ângelo. A deusa da Fama apregoa ao mundo o seu triunfo. *Desenho de* F. ZUCCARI. *Cerca de 1590. Viena, Albertina*



19. Visão e Visões

Europa Católica, Primeira Metade do Século XVII



249. Uma das primeiras igrejas barrocas: Il Gesù, em Roma. *Projeto de* GIACOMO DELLA PORTA. *Cerca de 1575*

A HISTORIA DA ARTE é por vezes descrita como a história de uma sucessão de vários estilos. Dizem-nos como o estilo românico ou normando do século XII, com seus arcos redondos, foi sucedido pelo estilo gótico, com o arco ogival; como o estilo gótico foi suplantado pela Renascença, que teve seu começo na Itália, em princípios do século XV, e lentamente se expandiu a todos os países da Europa. O estilo que sucedeu à Renascença é usualmente chamado barroco. Mas, ao passo que é fácil identificar os estilos anteriores por características definidas de reconhecimento, a tarefa não é tão simples no caso do barroco. O falo é que da Renascença em diante, quase até ao nosso tempo, os arquitetos usaram as mesmas formas básicas — colunas, pilastras, cornijas, entablamentos e molduras, todas elas inspiradas originalmente em ruínas clássicas. Num certo sentido, portanto, pode-se afirmar que o estilo renascentista de construção continuou desde o tempo de Brunelleschi até aos nossos dias. è muitos livros sobre arquitetura falam de todo esse período como Renascença. Por outro lado, é natural que, dentro de um tão largo período, os gostos e modas em construção tenham variado consideravelmente, e é conveniente ter rótulos distintos pelos quais possamos diferençar essas variações estilísticas. É um estranho fato que muitos desses rótulos que, para nós, são simplesmente nomes de estilos, foram originalmente palavras de injúria ou escárnio. A palavra "gótico" foi primeiro usada pelos críticos de arte italianos da Renascença para caracterizar o estilo que eles consideravam bárbaro e que, na opinião deles, fora introduzido na Itália pelos godos, que destruíram o Império Romano e saquearam suas cidades. A palavra "maneirismo" ainda retém para muitas pessoas a sua conotação original de afetação e imitação superficial, de que os críticos do século XVII haviam acusado os artistas do final do século XVI. A palavra "barroco" foi um termo empregado pelos críticos de um período ulterior que lutavam contra as tendências seiscentistas e queriam expô-las ao ridículo. Barroco significa realmente absurdo ou grotesco, e era empregado por homens que insistiam em que as formas das construções clássicas jamais deveriam ser usadas ou combinadas a não ser do modo adotado pelos gregos e romanos. Desprezar as severas normas da arquitetura antiga parecia, a esses críticos, uma deplorável falta de gosto — daí terem rotulado o estilo de barroco. Nem sempre é fácil apreciarmos essas distinções, Estamos por demais acostumados a ver edifícios em nossas cidades que desafiam as regras da arquitetura clássica ou as interpretam erroneamente. Assim, tornamo-nos insensíveis a essas questões e as velhas controvérsias parecem muito distantes das questões arquiteturais que hoje nos interessam. Para nós, uma fachada de igreja como a da fig. 249 pode não parecer uma coisa muito excitante, pois temos visto tantas imitações boas e más desse tipo de construção que nem voltamos a cabeça para as olhar; mas quando foi construída pela primeira vez em Roma, em 1575, era um edifício sumamente revolucionário. Não se tratava apenas de mais uma igreja em Roma, onde elas são tantas. Era a igreja da recém-fundada Ordem dos Jesuítas, na qual se depositavam grandes esperanças para combater a Reforma em toda a Europa. O

próprio formato da igreja obedecia a um novo e incomum plano; a idéia renascentista de construção redonda e simétrica tinha sido rejeitada como inadequada para o serviço divino, e um novo plano, simples e engenhoso, foi desenvolvido e aceito em toda a Europa. A igreja tinha que ser cruciforme, rematada por uma alta e imponente cúpula. Num vasto espaço oblongo, a nave, a congregação podia reunir-se sem estorvo e olhar para o altar-mor. Este situava-se na extremidade da nave e tinha por trás dele a abside, a qual era semelhante na forma à das antigas basílicas. Para satisfazer às exigências da devoção privada e à adoração de determinados santos, uma fila de pequenas capelas foi colocada de um lado e outro da nave, cada uma das quais tinha um altar próprio, e havia duas capelas maiores nas extremidades do transepto — os braços da cruz. Era um modo simples e engenhoso de planejar uma igreja e tem sido largamente usado desde então. Combina as características principais das igrejas medievais — seu formato oblongo, realçando o altar-mor — com as realizações do planejamento renascentista, no qual se concedia tanta ênfase aos interiores espaçosos, profusamente iluminados pela luz que jorrava através de um majestoso zimbório.

A fachada da Igreja de Jesus (II *Gesú)* foi construída pelo célebre arquiteto Giacomo delia Porta (1541?-1604). Também nos poderá parecer desinteressante porque serviria de modelo para muitas fachadas de igrejas posteriores; mas. se a observarmos mais atentamente, dar-nos-emos logo conta de que deve ter impressionado os seus contemporâneos como sendo não menos nova e engenhosa do que o interior da igreja. Vemos imediatamente que está composta dos elementos da arquitetura clássica, reunindo todas as peças formais: colunas (ou, melhor, meias colunas e pilastras) que sustentam uma "arquitrave" coroada por um alto "ático" que, por sua vez, suporta o andar superior. A própria distribuição dessas peças formais emprega algumas características da arquitetura clássica: a vasta entrada central, emoldurada por colunas e ladeada por duas entradas menores, recorda-nos o traçado dos arcos triunfais (fig. 75, p. 84), o qual, repetimos, ficou implantado tão firmemente na mente dos arquitetos quanto o acorde principal na mente dos músicos. Nada existe nessa simples e majestosa fachada para sugerir um desafio deliberado às regras clássicas, em nome de um capricho requintado. Mas o modo pelo qual os elementos clássicos se fundem num padrão mostra que as regras gregas e romanas, e mesmo as renascentistas, tinham ficado para trás. A característica mais impressionante nessa fachada é a duplicação de cada coluna ou pilastra, como para incutir a toda a edificação maior riqueza, variedade e solenidade. O segundo traço que notamos é o cuidado que o artista teve em evitar a repetição e monotonia, organizando as partes de maneira a formar um clímax no centro, onde a entrada principal é realçada por uma dupla moldura. Se retornarmos a construções mais antigas, compostas de elementos semelhantes, vemos imediatamente a grande mudança no caráter. A "Cappella Pazzi". de Brunelleschi (fig. 150, p. 167), parece, em comparação, infinitamente leve e graciosa, em sua maravilhosa simplicidade; e o "Tempietto" de Bramante (fig. 187, p. 217) quase austero em seu arranjo claro e coerente. Até as complexidades ricas da "Biblioteca" de Sansovino (fig. 204, p. 247) parecem comparativamente simples, porque aí o mesmo padrão se repete continuamente. Na fachada de Giacomo delia Porta para a primeira igreja jesuíta tudo depende do efeito proporcionado pelo conjunto. Tudo está fundido num vasto e complexo padrão. Talvez o traço mais característico a esse respeito seja o cuidado que o arquiteto pôs na conexão entre os andares inferior e superior. Ele empregou a forma de volutas, a qual não tem lugar na arquitetura clássica. Bastará imaginarmos uma forma desse gênero num templo grego ou num teatro romano para nos apercebermos de como pareceria profundamente deslocada. De fato, são essas curvas e espirais que acabaram sendo as responsáveis por grande parte das censuras que choveram sobre os construtores barrocos, pelos defensores da pura tradição clássica. Mas, se taparmos os ornamentos afrontosos com um pedaço de papel e tentarmos visualizar o edifício sem eles, teremos que admitir que eles não são meramente ornamentais. Sem eles, a construção "desintegrar-se-ia". Essas volutas ajudam a dar-lhe aquela coerência e unidade essenciais que eram o objetivo do arquiteto. No decorrer do tempo, os arquitetos barrocos teriam que usar estratagemas cada vez mais audaciosos e incomuns para obterem a unidade essencial de um vasto padrão. Vistos isoladamente, esses recursos parecem, com freqüência, ser bastante desorientadores, mas em Todas as boas construções são essenciais à finalidade do arquiteto.

O desenvolvimento da pintura, saindo do impasse do maneirismo para um estilo muito mais rico em possibilidades do que o dos grandes mestres anteriores, foi, em alguns aspectos, semelhante ao da arquitetura barroca. Na grande pintura de Tintoretto e de El Greco vimos o crescimento de algumas idéias que adquiriram importância cada vez maior na arte do século XVII: a ênfase sobre a luz e a cor; o desprezo pelo equilíbrio simples; e a preferência por composições mais complicadas. Não obstante, a pintura seiscentista não é apenas uma continuação do estilo maneirista. Pelo menos, as pessoas da época não o consideravam como tal. Achavam que a arte tinha caído numa rotina algo perigosa e era preciso que saísse dela. As pessoas gostavam de conversar sobre arte nesses tempos. Em Roma, sobretudo, havia cavalheiros cultos que se compraziam em discussões sobre os vários "movimentos" entre os artistas de seu tempo, que gostavam de compará-los com os mestres mais antigos e tomavam partido em suas controvérsias e intrigas. Tais discussões também eram uma novidade no mundo da arte. Tinham começado no século XVI em torno de questões como o que era melhor, se a pintura ou a escultura, ou se o desenho era mais importante do que a cor ou *vice versa* (defendendo os florentinos o desenho e os venezianos a cor). Agora, seus tópicos eram diferentes: discutiam sobre dois artistas que tinham chegado a Roma do Norte da Itália e cujos métodos pareciam ser profundamente opostos. Um deles era Annibale Carracci (1560-1609), oriundo de Bolonha, o outro Michelangelo da Caravaggio (1573-1610), de

um lugarejo nos arredores de Milão. Ambos pareciam cansados do maneirismo. Mas os processos que empregavam para superar os refinamentos maneiristas eram muito diferentes. Carraccr era membro de uma família de pintores e tinha estudado a arte veneziana e de Correggio. a sua chegada a Roma, foi fascinado pelas obras de Rafael, a quem admirava imensamente. Desejava reconquistar algo de sua simplicidade e beleza, em vez de as contradizer deliberadamente, como tinham feito os maneiristas. Críticos subseqüentes atribuíram-lhe a intenção de imitar o melhor em todos os grandes pintores do passado. É improvável que ele tivesse formulado algum programa desse tipo (a que se dá o nome de "eclético"). Isso só foi feito mais tarde, nas academias ou escolas de Belas-Artes que adotaram a obra de Carracci como modelo. Pessoalmente. Carracci era por demais um artista autêntico para adotar tão insensata idéia. Mas o grito de guerra de seus partidários entre as "panelinhas" de Roma era o cultivo da beleza clássica. Podemos ver a sua intenção no retábulo da Virgem chorando sobre o corpo do Senhor morto (fig. 250). Precisamos apenas de relembrar o corpo atormentado do Cristo de Grünewald para nos apercebermos de como Annibale Carracci se esmerou em não nos recordar os horrores da morte e as agonias da dor. O quadro é tão simples e harmonioso no arranjo quanto o de um pintor renascentista. Contudo, não o confundiríamos facilmente com uma pintura da Renascença. O modo como a luz joga sobre o corpo do Salvador, todo o apelo às nossas emoções, é bem diferente: é barroco. É fácil qualificar semelhante quadro como sentimentalista, mas não devemos esquecer para que finalidade ele foi pintado. É um retábulo para ser contemplado em oração e devoção, com velas ardendo diante dele.

Seja qual for a nossa opinião sobre os métodos de Carracci, Caravaggio e seus partidários não os tinham em alto apreço. Os dois pintores, é verdade, tinham as melhores relações pessoais — o que não era fácil no caso de Caravaggio. homem de temperamento impetuoso e irascível, extremamente suscetível à menor ofensa e capaz até de enfiar um punhal num desafeto. Mas sua obra seguiu rumos diferentes dos de Carracci. Ter medo de retratar a fealdade parecia a Caravaggio ser uma fraqueza desprezível. O que ele queria era a verdade. A verdade tal como ele a via. Não lhe agradavam os modelos clássicos nem tinha respeito algum pela "beleza ideal". Queria livrar-se de todas as convenções e repensar a arte desde o começo (figs. 15 e 16, p. 13). Algumas pessoas pensavam que o seu principal objetivo era chocar o público; que ele não tinha respeito algum por qualquer espécie de beleza ou tradição.



250. ANNIBALE CARRACCI: Pietà. *Retábulo, 1599-1600. Nápoles, Museo Nazionale*

Ele foi um dos primeiros pintores a quem se fizeram tais acusações e o primeiro cujas concepções foram resumidas por seus críticos num *slogan;* ele foi condenado como "naturalista". De fato. Caravaggio era um artista por demais sério e grande para malbaratar seu tempo tentando causar sensação. Enquanto os críticos discutiam, ele estava atarefado trabalhando. E sua obra nada perdeu de seu arrojo nos três séculos e mais que transcorreram desde que ele a criou. Vejamos o seu quadro de S. Tome (fig. 251): os três apóstolos, de olhos pregados em Jesus, um deles enfiando um dedo na ferida em Sua ilharga, têm um aspecto nada convencional. Podemos imaginar que semelhante quadro impressionou as pessoas devotas

como irreverente e até ultrajante. Estavam habituados a ver os apóstolos como figuras dignas envoltas em belos mantos; no quadro de Caravaggio, eles pareciam trabalhadores comuns, com as faces curtidas pelo tempo e as testas enrugadas. Mas, teria replicado o pintor, eles *eram* velhos trabalhadores, gente comum — e quanto ao gesto indelicado de Tome, o Incrédulo, a Bíblia é muito explicita a esse respeito. Jesus disse-lhe: "Põe aqui o teu dedo, e vê as minhas mãos; aproxima também a tua mão. e põe-na no meu lado; e não sejas incrédulo, mas crente" (S. João. XX. 27).



251. CARAVAGGIO: Tomé o Incrédulo. *Cerca de 1600. Potsdam, Galeria de Pintura do Palácio de Sans-Souci*

O "naturalismo" de Caravaggio, ou seja. a sua intenção de copiar fielmente a natureza, quer o consideremos feio ou belo, talvez fosse mais devoto do que a ênfase de Carracci sobre a beleza. Caravaggio deve ter lido repetidamente a Bíblia e meditado sobre suas palavras. Foi um dos grandes artistas, como Giotto e Dürer antes dele, que quis ver os eventos sagrados ante seus próprios olhos como se estivessem acontecendo na casa do seu vizinho. E fez todo o possível para que as figuras dos textos antigos parecessem mais reais e tangíveis. Até a sua maneira de tratar a luz e a sombra reforçava essa finalidade. A luz não faz o corpo parecer gracioso e macio; é áspera e quase ofuscante em seu contraste com as sombras profundas. Mas faz toda a estranha cena destacar-se com uma honestidade intransigente que poucos de seus contemporâneos poderiam apreciar, mas teria um efeito decisivo sobre artistas subseqüentes.

Tanto Carracci como Caravaggio não são hoje colocados usualmente entre os mestres mais famosos: saíram de moda no século XIX, embora estejam recuperando a posição que legitimamente lhes pertence. Mas o impulso que ambos imprimiram â arte da pintura dificilmente pode ser imaginado. Ambos trabalharam em Roma e, nessa época. Roma era o centro do mundo civilizado. Artistas de todas as partes da Europa ai afluíam, tomavam parte nas discussões sobre pintura, tomavam partido nas disputas entre "panelinhas", estudavam os antigos mestres, e voltavam a seus países de origem com histórias sobre os "movimentos" mais recentes — tal como os artistas modernos costumavam fazer em relação a Paris. De acordo com seus temperamentos e tradições nacionais, os artistas preferiam uma ou outra das escolas rivais em Roma, e os maiores dentre eles desenvolviam seu próprio idioma pessoal a partir do que haviam aprendido nos movimentos estrangeiros. Roma ainda continua sendo o melhor ponto de observação para se contemplar o esplêndido panorama da pintura nos países que aderiam ao Catolicismo Romano. Dos muitos mestres italianos que desenvolveram seu estilo pessoal em Roma, o mais famoso foi provavelmente Guido Reni (1575-1642), um pintor de Bolonha que, após um breve período de hesitação, optou pela escola de Carracci. A sua fama, como a do mestre, estava em certa época incomensuravelmente mais alta do que hoje (fig. 7, pp. 6-7). Houve um período em que seu nome ombreou com o de Rafael e. se olharmos a fig. 252 atentamente, perceberemos por quê. Reni pintou esse afresco no teto de um palácio de Roma em 1613. Representa a Aurora e Apoio, o jovem deus-sol, em seu carro, em redor do qual as Horas, na figura de formosas donzelas, dançam seu alegre ritmo precedidas por uma criança portadora do archote, a Estrela Matutina. É tamanha a graça e beleza desse quadro do radiante nascer do dia que podemos compreender muito bem por que ele lembrou às pessoas Rafael e seus afrescos na Farnesina (fig. 201, p. 243). Com efeito, Reni queira que elas pensassem nesse grande pintor, a quem ele estava disposto a emular. Se os críticos modernos não manifestaram freqüentemente um alto apreço pela realização de Reni, a razão pode ser justamente essa. Sentem, ou temem, que essa mesma emulação de outro mestre tenha tornado a obra de Reni excessivamente deliberada e carente de espontaneidade, em seu esforço para atingir a beleza pura. É verdade, sem dúvida, que Reni diferia de Rafael em seu enfoque total. Com Rafael, sentimos que o senso de beleza e serenidade flui naturalmente de toda a sua natureza e arte; no caso de Reni, sentimos que ele decidiu pintar assim por uma questão de princípio e que, se os discípulos de Caravaggio o tivessem porventura convencido de que ele estava errado, poderia com a mesma desenvoltura adotar um estilo diferente. Mas não era culpa de Reni que essas questões de princípio tivessem sido ventiladas e impregnassem as mentes e conversações dos pintores. De fato, não era culpa de ninguém. A arte desenvolvera-se a tal ponto

252. RENI: Aurora. *Afresco, pintado em 1613, num feio do Palácio Rospigliosi, Roma*





253. POUSSIN: "Et in Arcadia ego". *Cerca de 1655. Paris, Louvre*

que os artistas estavam inevitavelmente conscientes das opções de métodos que se lhes deparavam. E uma vez que aceitemos isso, estamos livres para admirar o modo como Reni executou O seu programa de beleza, como descartou deliberadamente qualquer coisa na natureza que ele considerasse baixo ou feio ou inadequado para suas idéias grandiosas, e como sua busca de formas que fossem mais perfeitas e mais ideais do que a realidade se viu recompensada pelo sucesso. Foram Carracci, Reni e seus seguidores que formularam o programa de natureza idealizada, "embelezada", de acordo com os cânones estabelecidos pelas estátuas clássicas. Chamamos-lhe programa neoclássico, ou "acadêmico", para distingui-lo da arte clássica, que não está vinculada a programa algum. É improvável que as disputas em torno dele venham a cessar a curto prazo, mas ninguém nega que entre os seus defensores houve grandes mestres que nos deram um vislumbre de um mundo de pureza e de beleza, sem o qual estaríamos todos mais pobres.

O maior dos mestres "acadêmicos" foi o francês Nicolau Poussin (1594-1665), que fez de Roma sua cidade adotiva. Poussin estudou as estátuas clássicas com fervoroso empenho, pois queria que a beleza delas o ajudasse a transmitir sua visão de terras de outrora — terras de beleza e dignidade. A fig. 253 representa um dos mais famosos resultados desses infatigáveis estudos. Mostra uma paisagem meridional, tranqüila e ensolarada. Belos moços e uma jovem de nobre e formoso porte reúnem-se em torno de uma grande lápide. Um dos pastores — pois de pastores se trata, como vemos por suas coroas florais e seus cajados — ajoelhou-se para tentar decifrar a inscrição na lápide, e um segundo aponta para ela ao mesmo tempo que olha para a bela pegureira que, à semelhança do companheiro do lado oposto, está de pé em silenciosa melancolia. A inscrição em latim diz: ET IN ARCADIA EGO (Até na Arcádia estou); eu, a Morte, reino até na terra idílica das pastorais, na Arcádia de sonho. Agora entendemos o maravilhoso gesto de temor reverente e de contemplação com que as figuras que emolduram a lápide olham para ela, e admiramos ainda mais a beleza com que as figuras que lêem a inscrição respondem aos movimentos recíprocos. O arranjo parece bastante simples, mas é uma simplicidade nascida de um imenso conhecimento artístico. Somente esse conhecimento poderia evocar essa visão nostálgica de repouso em que a morte perdeu todo o seu terror.

Foi pelo mesmo espírito de beleza nostálgica que as obras de outro francês italianizado se tornou famoso. Foi Claude Lorrain (1600-82), uns seis anos mais moço que Poussin. Lorrain estudou a paisagem da *Campagna* romana, as planícies e serranias em torno de Roma, com suas encantadoras tonalidades meridionais e seus majestosos restos de um grande passado. Tal como Poussin, ele mostrou em seus esboços que era um perfeito mestre da representação realista da natureza, e seus estudos de árvores são uma alegria para os olhos. Mas, para suas pinturas acabadas e suas águas-fortes, ele selecionou apenas os motivos que considerava dignos de um lugar numa visão onírica do passado, e impregnou-os de uma luz dourada ou de uma atmosfera prateada que transfigura toda a cena (fig. 254). Foi Claude Lorrain quem



254. CLAUDE LORRAIN: Paisagem com sacrifício a Apoio. *Pintado em 1662. Abadia de Anglesey. Patrimônio Nacional*

abriu primeiro os olhos das pessoas para a beleza sublime da natureza e por quase um século após sua morte os viajantes costumavam julgar um trecho de paisagem real de acordo com os padrões por ele fixados em suas telas. Se o cenário natural lhes recordava as visões do artista, consideravam-no adorável e aí se instalavam para seus piqueniques. Os ingleses ricos foram ainda mais longe e decidiram modelar os trechos da natureza que consideravam seus, os jardins em suas propriedades, de acordo com os sonhos de beleza de Lorrain. Dessa maneira, muitos trechos do belo campo inglês deveriam realmente levar a assinatura do pintor francês que se instalou na Itália e fez seu o programa de **Carracci.**

O único artista setentrional que entrou mais diretamente em contato com a atmosfera romana dos tempos de Carracci e Caravaggio era uma geração mais velho do que Poussin e Claude Lorrain e mais ou menos da mesma idade de Guido Reni. Foi o flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), que chegou a Roma em 1600, aos 23 anos de idade — talvez a idade mais impressionável. Deve ter ouvido muitas discussões acaloradas sobre arte e estudado um grande número de obras antigas e modernas, não só em Roma como também em Gênova e Mântua (onde permaneceu por algum tempo). Escutava e aprendia com profundo interesse, mas não parece que tenha aderido a qualquer dos "movimentos" ou grupos. Em seu coração, permanecia um artista flamengo — um artista do país onde Van Eyck. Rogier van der Weyden e Bruegel tinham trabalhado. Esses pintores dos Países Baixos sempre estiveram interessados na variegada superfície das coisas: **tinham** tentado usar todos os meios artísticos seus conhecidos para expressar a contextura de tecidos e da carne, em suma, para pintar tão fielmente quanto possível tudo o que o olho pode ver. Não os preocupavam os padrões de beleza tão sagrados para seus colegas italianos, nem mesmo demonstravam, na grande maioria das vezes, grande preocupação por temas nobres. Rubens tinha crescido à sombra dessa tradição e toda a sua admiração pela nova arte que estava em pleno desenvolvimento na Itália não parece ter abalado sua crença fundamental de que a missão do pintor era pintar o mundo à sua volta; pintar o que gostava para nos fazer sentir que se deleitava na beleza viva e multímoda das coisas. Nada havia na arte de Caravaggio e Carracci que estivesse em contradição com esse enfoque. Rubens admirava o modo como Carracci e sua escola ressuscitaram a pintura de histórias e mitos clássicos e produziram impressionantes retábulos para edificação dos fiéis; mas também admirava a sinceridade intransigente com que Caravaggio estudou a natureza.

Quando Rubens regressou a Antuérpia em 1608 era um homem de 30 anos, que aprendera tudo o que havia para aprender; adquirira tal facilidade no manejo de pincéis e tintas, na representação de nus e roupagens, armaduras e jóias, animais e paisagens, que não tinha rival ao norte dos Alpes. Seus predecessores na Flandres tinham pintado sobretudo numa pequena escala. Ele, porém, trouxera da Itália a predileção pelas telas gigantescas para decorar igrejas e palácios, e isso ajustava-se ao gosto dos dignitários e príncipes. Rubens aprendera a arte de dispor as figuras numa vasta escala e de usar luz **e** cores para aumentar o efeito geral. A fig. 256, um esboço para o retábulo do Altar-Mor de uma igreja de Antuérpia, prova como **ele** estudara bem os seus predecessores italianos e com que arrojo desenvolveu as idéias deles. Ê, uma vez mais, o velho e consagrado tema da Santa Virgem cercada de santos, no qual os artistas se empenhavam desde o tempo do diptico de Wilion (fig. 146. p. 163), da "Madona" de Bellini (fig. 205. p. 249) ou a "Madona de Pesaro" de Ticiano (fig. 207, p. 252). e vale a pena voltar uma vez mais a essas ilustrações para ver a liberdade e desenvoltura com que Rubens dominou a antiga tarefa. Uma coisa é clara a primeira vista: há mais movimento, mais luz, mais espaço, e há mais figuras em seu quadro do que em qualquer dos anteriores. Os santos açodem todos ao grandioso trono da Virgem numa aglomeração festiva. Em primeiro plano, o Bispo Santo Agostinho, o Mártir S. Lourenço com a grelha onde sofreu, e o monge S. Nicolau de Tolentino, guiam o espectador para o objeto de devoção de todos eles. S. Jorge com o dragão, e S. Sebastião com a aljava e as flechas, entreolham-se com fervorosa emoção, enquanto um guerreiro — a palma do martírio em sua mão — está prestes a ajoelhar-se diante do trono. Um grupo de mulheres, entre elas uma freira, ergue os olhos extasiados para a cena principal, em que uma menina, ajudada por um anjo, cai de joelhos para receber um anel do Menino Jesus, que Se inclina para ela desde o regaço de Sua mãe. É a lenda dos esponsais de Santa Catarina, que viu tal cena numa visão e se considerou a Noiva de Cristo. S. José observa benevolentemente, atrás do trono, S. Pedro e S. Paulo — um reconhecível pela chave e o outro pela espada — estão postados à esquerda alta em profunda contemplação. Fazem um contraste eficaz com a figura imponente de S. João, do outro lado, sozinho, banhado de luz, abrindo os braços em admiração extática, enquanto dois pequenos e encantadores anjos puxam seu relutante cordeiro pelos degraus do trono acima. Do céu desce outro par de anjos para colocar uma coroa de louros sobre a cabeça da Virgem. Tendo observado os detalhes, cumpre agora considerar uma vez mais o todo e admirar o amplo e majestoso movimento com que Rubens logrou dar coesão a todas as suas figuras e insuflar ao conjunto uma atmosfera de jubilosa solenidade. Não surpreende que um mestre capaz de planejar quadros de tamanha vastidão com tal segurança de mão e de olho, cedo tivesse mais encomendas do que poderia satisfazer sozinho. Mas isso não o preocupou. Rubens era um homem de grande capacidade de organização e não menor simpatia pessoal; muitos pintores talentosos da Flandres orgulhavam-se de pintar sob sua direção e, por conseguinte, de aprender com ele. Se uma encomenda para um novo quadro chegava de uma das igrejas, ou de um dos reis ou príncipes da Europa, Rubens limitava-se por vezes a pintar apenas um pequeno esboço colorido. (A fig. 256 é um desses esboços coloridos para uma grande composição.) Seria tarefa de seus alunos ou assistentes transferirem essas idéias para a grande tela, e só quando eles tinham terminado a preparação do fundo e a pintura de acordo com as idéias do mestre é que este pegava de novo no pincel e

retocava um rosto aqui, um vestido de seda ali, ou atenuava quaisquer contrastes mais ásperos. Tinha plena confiança em que suas pinceladas podiam insuflar rapidamente vida a qualquer coisa, e estava certo. Pois esse era o maior segredo da arte de Rubens: sua mágica habilidade para tornar viva, intensa e jubilosamente viva, qualquer coisa. Podemos aferir e admirar melhor essa mestria em alguns de seus desenhos (fig. 1. p. 4) e pinturas simples, que fazia para seu próprio prazer. A fig. 255 mostra a cabeça de uma menina, provavelmente filha de Rubens. Não há aqui nenhum estratagema de composição, nada de roupagens esplêndidas nem torrentes de luz, mas um simples retrato *en face* de uma criança. E, no entanto, parece respirar e palpitar como um ser de carne e osso. Comparados com este, os



255. RUBENS: Cabeça de criança (provavelmente a filha mais velha do artista, Clara Serena). *Cerca de 1615. Vaduz, Galeria do Liechtenstein*

retratos de séculos anteriores parecem algo remotos e irreais — por maiores que possam ser como obras de arte. É ocioso tentar analisar como Rubens conseguiu criar essa impressão de alegre vitalidade, mas certamente teve algo a ver com os afoitos e delicados toques de luz por meio dos quais indicou a umidade dos lábios e a modelação do rosto e cabelos. Em grau ainda maior do que Ticiano antes dele, Rubens usou o pincel como seu principal instrumento. Suas pinturas já não são desenhos cuidadosamente modelados em cor; são produzidas por meios característicos da própria técnica de aplicação de cores sobre a massa, e isso aumenta a impressão de vida e vigor.

Foi uma combinação de seus dotes incomparáveis na organização de grandes composições coloridas e na infusão de uma energia eufórica em suas figuras que granjeou para Rubens uma fama e um êxito como nenhum pintor



256. RUBENS: Os esponsais de Santa Catarina. *Esboço para um grande retábulo. Cerca de 1628. Berlim-Dahlem, Staatliche Museen*

conhecera antes. Sua arte era tão eminentemente adequada para estimular a pompa e o esplendor dos palácios, e para glorificar os poderes deste mundo, que ele desfrutou uma espécie de monopólio na esfera onde se movimentava. Foi a época durante a qual as tensões religiosas e sociais na Europa culminaram na pavorosa guerra dos Trinta Anos, no Continente, e na Guerra Civil, na Inglaterra. De um lado estavam os monarcas absolutos e suas cortes, em sua maioria apoiados pela Igreja Católica; do outro, as ascendentes cidades mercantis, a maior parte delas protestantes. Os próprios Países Baixos estavam divididos na Holanda protestante, que resistia a dominação "católica" espanhola, e a Flandres católica, governada desde Antuérpia sob obediência espanhola. Foi como pintor do campo católico que Rubens se guindou à sua **posição** ímpar. Aceitou encomendas dos jesuítas em Antuérpia e dos governantes católicos da Flandres. do Rei Luís XIII, da França, e sua astuta mãe, Maria de Mediei, do Rei Filipe III, da Espanha, e do Rei Carlos I. da Inglaterra, que lhe conferiu o grau de cavaleiro. Quando viajava de corte em corte como hóspede de honra, era freqüentemente encarregado de delicadas missões políticas e diplomáticas, destacando-se dentre elas a de conseguir uma reconciliação entre a Inglaterra e a Espanha no interesse do que hoje chamaríamos um bloco "reacionário". Entrementes, manteve-se em contato com os humanistas de seu tempo e sustentou longa correspondência em latim erudito sobre questões de arqueologia e arte. Seu auto-retrato com a espada de gentil-homem (fig. 259) mostra que ele tinha perfeita consciência de sua posição ímpar. Contudo, nada existe de pomposo ou fútil na expressão



257. RUBENS: Alegoria sobre as Bênçãos da Paz. *Cerca de 1630. Londres, National Gallery*



258. Detalhe da fig. 257

astuta de seus olhos. Ele continuou sendo um verdadeiro artista. Durante lodo esse tempo, quadros de deslumbrante mestria saiam de seus estúdios de Antuérpia em escala estupenda. Sob sua mão, as fábulas clássicas e invenções alegóricas tornaram-se tão convincentemente vivas quanto o retrato de sua própria filha. Os quadros alegóricos são usualmente considerados algo enfadonhos e abstratos, mas, para a época de Rubens, constituíam um meio conveniente de expressar idéias. A fig. 257 é um desses quadros, que teria sido oferecido por Rubens a Carlos I, quando tentou induzi-lo a fazer a paz com a Espanha. A pintura põe em contraste as bênçãos da paz e os horrores da guerra. Minerva, a deusa da sabedoria e das artes, rechaça Marte, que se apresta a retirar-se; sua terrível companheira, a Fúria da guerra, já foi posta em fuga. E. sob a proteção de Minerva, as alegrias da paz desenrolam-se diante de nossos olhos, símbolos de fecundidade e fartura como só Rubens podia concebê-los; a Paz oferecendo seu seio a uma criança, um fauno contemplando satisfeito os apetitosos frutos (fig. 258), os outros companheiros de Baco, as mênades dançantes com ouro e tesouros, e a pantera que brinca pacificamente como um grande gato; do outro lado, três crianças com olhos ansiosos, fugindo do terror da guerra para o abrigo da paz e abundância, coroada por um pequeno gênio. Ninguém que se perca nos ricos detalhes desse quadro, com seus vividos contrastes e deslumbrante colorido, pode deixar de ver que essas idéias não eram para Rubens pálidas abstrações, mas vigorosas realidades. Talvez seja por essa qualidade que algumas pessoas devem acostumar-se primeiro a Rubens, antes de começarem a amá-lo e compreendê-lo. Ele não tinha uso para as formas "ideais" da beleza clássica. Para ele, eram demasiado remotas e abstratas. Seus homens e mulheres são seres vivos, tal como os via e lhe agradavam. E assim, como a esbelteza não era a moda na Flandres de seu tempo, algumas pessoas objetam às "mulheres gordas" em seus quadros. Essa crítica, é claro, tem pouco a ver com a arte e não precisamos, portanto, levá-la muito a sério. Mas, como é freqüentemente formulada, talvez convenha entender que a alegria da vida exuberante e quase impetuosa em todas as suas manifestações salvou Rubens de se tornar um mero *virtuose* de sua arte. Ele converteu suas pinturas de meras decorações barrocas para salões festivos em obras-primas que retêm sua vitalidade mesmo na atmosfera fria dos museus.

Entre os mais famosos discípulos e ajudantes de Rubens, o maior e mais independente foi Van Dyck (1599-1641), que era 22 anos mais moço do que ele e pertencia à geração de Poussin e Claude Lorrain. Não tardou em adquirir toda a virtuosidade de Rubens na representação da contextura e superfície das coisas, quer fosse seda ou carne humana, mas diferiu muito de seu mestre em

temperamento e humor. Parece que Van Dyck não era um homem sadio e em seus quadros predomina freqüentemente um estado de ânimo lânguido e algo melancólico. Talvez tenha sido essa qualidade que atraiu os austeros fidalgos de Gênova e os cavaleiros da *entourage* de Carlos I. Em 1632, ele tornara-se o Pintor da Corte de Carlos I e seu nome foi anglicizado para *Sir* Anthony Vandyke. É a ele que devemos um registro artístico dessa sociedade com sua conduta desafiadoramente aristocrática e seu culto do refinamento cortesão. O seu retrato de Carlos I (fig. 260), que acaba de desmontar de seu cavalo numa caçada, mostrou o monarca Stuart como este teria desejado viver na história: uma figura de impecável elegância, de autoridade inconteste e elevada cultura, o patrono das artes e o defensor do direito divino dos reis, um homem que não necessita dos acessórios externos do poder para realçar sua dignidade natural. Não admira que um pintor capaz de realçar essas qualidades em seus retratos com tal perfeição fosse ansiosamente requestado pela sociedade. De fato, Vandyke estava sobrecarregado de encomendas de retratos que ele, como seu mestre Rubens, era incapaz de satisfazer pessoalmente. Assim, tinha numerosos assistentes, que pintavam os trajes dos retratados dispostos em manequins, e ele nem sempre pintava sequer toda a cabeça. Alguns desses retratos estão inconfortavelmente próximos dos lisonjeiros manequins de moda de períodos subseqüentes, e não há dúvida de que Vandyke estabeleceu um perigoso precedente que causou muito dano à pintura de retratos. Mas nada disso pode diminuir a grandeza de seus melhores retratos. Nem nos deve fazer esquecer que foi ele, mais do que qualquer outro, quem ajudou a cristalizar os ideais da nobreza de sangue azul e o *donaire* cavalheiresco (fig. 261) que enriquecem a nossa



259. RUBENS: Auto-Retrato. *Pintado por volta de 1639. Viena, Kunsthistorisches Museum*

visão do homem, não menos do que as figuras robustas e transbordantes de vida de Rubens.

Em uma de suas viagens à Espanha, Rubens encontrara um jovem pintor que nascera no mesmo ano de seu discípulo Vandyke e que ocupava na corte de Filipe IV, em Madri, uma posição semelhante a de Vandyke na corte de Carlos I. Esse pintor era Diego Rodríguez da Silva y Velázquez (1599-1660). Embora não tivesse ainda estado na Itália, Velázquez tinha ficado muito impressionado com as descobertas e a maneira de Caravaggio, que ele conhecia através da obra de imitadores. Absorvera o programa do "'naturalismo" e **devotou** sua arte à observação desapaixonada da natureza, independentemente de convenções. A fig. 262 mostra um de seus primeiros trabalhos.



260. VANDYKE: Carlos I da Inglaterra. *Cerca de 1635. Paris, Louvre*

um velho aguadeiro nas ruas de **Sevilha.** É uma pintura de *genre* do tipo que os holandeses tinham inventado para exibir sua habilidade, mas "O Agua-deiro" foi feito com toda a intensidade e penetração do "S. Tome" de Caravaggio (fig. 251, p. 306). O ancião com sua face cansada e enrugada, sua capa esfarrapada, a grande bilha de barro, a superfície vidrada do jarro de louva sobre o banco e o jogo de luz no copo transparente, tudo isso está pintado de um modo tão convincente que temos a impressão de poder tocar os objetos. Ninguém que se ponha diante desse quadro se sente inclinado a perguntar se os objetos representados são belos ou feios, ou se a cena representada é importante ou trivial. Nem mesmo as cores são rigorosamente belas em si mesmas. Predominam os tons castanho, cinza e esverdeado. E, no entanto, o todo é conjugado numa tão rica e suave harmonia que o quadro se torna inesquecível para quem quer que tenha feito uma pausa defronte dele. A conselho de Rubens, Velázquez obteve licença para ir a Roma estudar as pinturas dos grandes mestres. Viajou em 1630, mas logo regressou a Madri onde, não contando uma segunda viagem à Itália, permaneceu como famoso *e* respeitado membro da corte de Filipe IV. A sua principal tarefa consistia em pintar os retratos do rei e membros da família real. Poucos desses homens tinham rostos atraentes ou mesmo interessantes. Eram homens e mulheres que insistiam em sua dignidade e se vestiam de um modo rígido e complicado. Uma tarefa pouco convidativa para um pintor, dir-se-ia. Mas Velázquez transformou esses retratos, como num passe de mágica, em algumas das mais fascinantes pinturas que o mundo até hoje viu. Ele abandonara há muito uma adesão estreita à maneira de Caravaggio. Estudara a técnica de pincel de Rubens e Ticiano, mas nada existe de "segunda mão" em seu modo de abordar a natureza. A fig. 263 mostra o retrato de Velázquez do Papa **[nocêncio** X, pintado em Roma cm 1650, um pouco mais de cem anos após o



261. VANDYKE: Lorde John e Lorde Bernard Stuart. *Pintado por volta de 1638. Coleção particular*

Paulo III de Ticiano (fig. 211); lembra-nos que, em história da arte, a passagem do tempo nem sempre acarreta, necessariamente, uma mudança de perspectiva geral. Velázquez certamente sentiu o desafio dessa obra-prima, assim como Ticiano fora estimulado pelo grupo de Rafael (fig. 202). Mas, apesar de todo *a* seu domínio dos meios de Ticiano, o modo como seu pincel reproduz o brilho do material das vestimentas e a segurança de toque com que ele capta a expressão do Papa, não duvidamos nem por um momento de que este é o próprio homem e não uma fórmula bem ensaiada. Ninguém que vá a Roma pode perder a grande experiência de ver essa obra-prima no Palácio Doria Pamphili. De fato, as obras maduras de Velázquez apóiam-se em tão alto grau no efeito da pincelada e na harmonia delicada das cores que as ilustrações só podem dar uma pálida idéia do aspecto dos originais. A maioria destas considerações aplica-se à sua enorme tela (3,18mX2,76m) que recebeu o nome de *Las Meninas* (fig. 264). Vemos o próprio Velázquez trabalhando num enorme quadro e, se olharmos mais cuidadosamente, também descobrimos o que ele está pintando. O espelho na parede do fundo reflete as figuras do Rei e da Rainha, que estão posando para o retraio. Portanto, vemos o mesmo que os monarcas vêem: um grupo de pessoas que entrou no estúdio do pintor. Aí está a Infanta Margarita, ladeada por duas



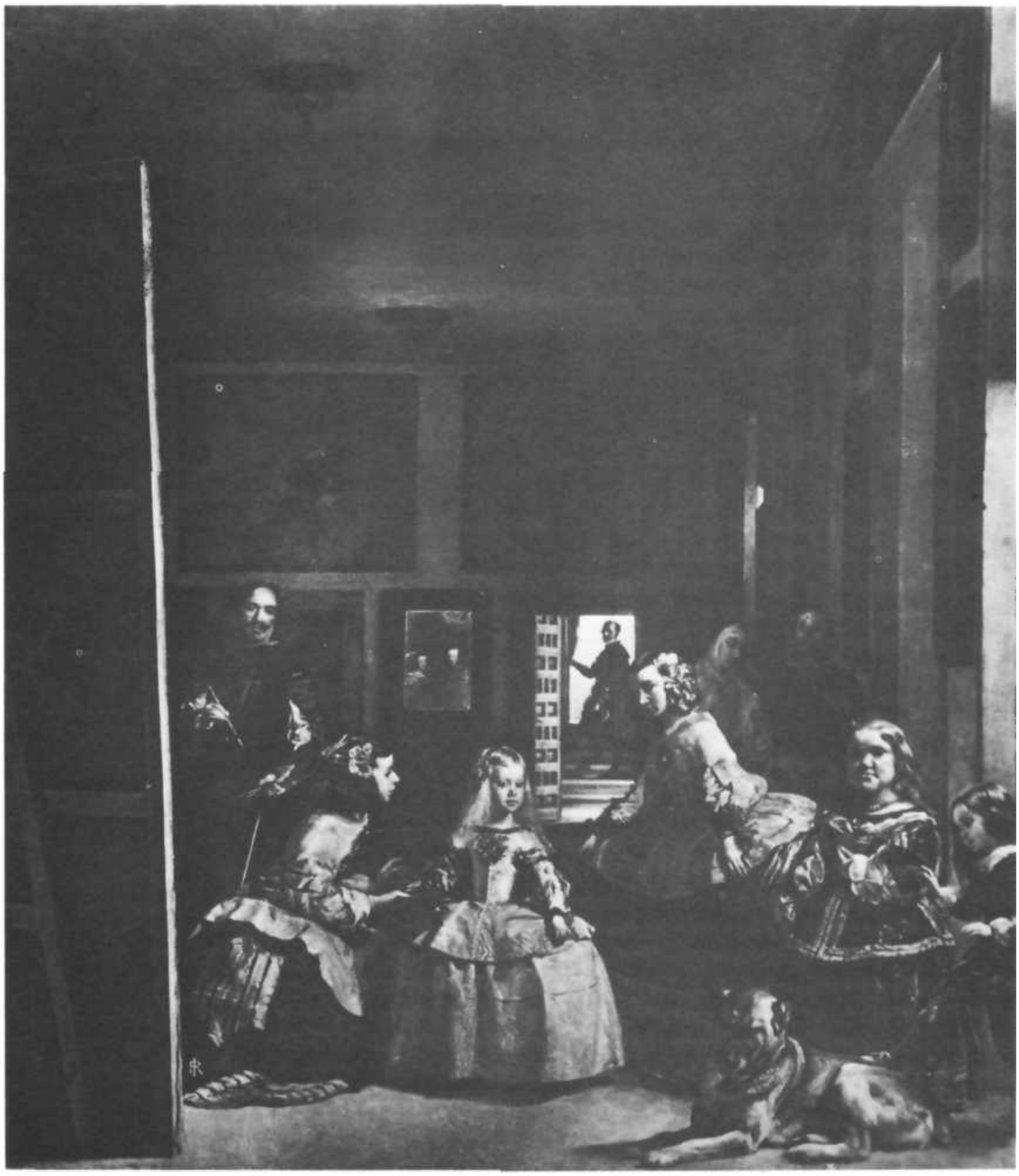
262. VELÁZQUEZ: O Aguadeiro de Sevilha. *Cerca de 1620. Londres, Wellington Museum, Apsley House*



263. VELÁZQUEZ:
O Papa
Inocêncio X.
Pintado em 1650.
Roma, Palácio
Doria Pamphili

damas de honor, uma delas servindo-lhe um lanche enquanto a outra faz uma reverência ao régio casal. Sabemos os seus nomes, assim como sabemos também quem são os dois anões (a mulher feia e o menino que provoca o cão) que eram mantidos para divertimento. Os austeros adultos ao fundo parecem zelar pela boa conduta dos visitantes.

O que significa exatamente tudo isso? É possível que nunca o saibamos, mas eu gostaria de imaginar que Velázquez fixou um momento real de tempo muito antes da invenção da máquina fotográfica. Talvez a princesa lenha sido trazida a presença de seus régios pais a fim de aliviar o tédio da pose para o retrato, e o Rei ou a Rainha comentasse com Velázquez que ali estava um tema digno de seu pincel. As palavras proferidas pelo soberano são sempre tratadas como uma ordem e, assim, é provável que devamos essa obra-prima



264. VELÁZQUEZ: Las Meninas. *Pintado em 1656. Madri, Museu do Prado*

a um desejo passageiro que somente Velázquez seria capaz de converter em realidade.

Mas, é claro. Velázquez não confiava usualmente em tais incidentes para transformar seus registros da realidade em grandes obras de pintura. Nada há de não-convencional num retrato como o do menino de dois anos, o Infante Filipe Próspero, da Espanha (fig- 265), nada, talvez, que nos impressione à primeira vista. Mas, no original, as várias tonalidades de vermelho (desde o rico tapete persa até ao veludo da cadeira, o reposteiro, as mangas e as faces rosadas da criança), combinadas com os tons frios e argênteos de branco e cinza no fundo, resultam numa harmonia inigualável. Até um pequeno motivo como o cachorrinho na cadeira vermelha revela uma mestria comedida que é verdadeiramente milagrosa. Se voltarmos a olhar para o cachorrinho no retrato de Jan van Eyck do casal Arnolfini (fig. 158. p. 179), vemos com que meios diferentes os grandes artistas podem conseguir seus efeitos. Van Eyck



265. VELÁZQUEZ: O Príncipe Filipe Próspero da Espanha. *Cerca de 1660. Viena, Kunsthistorisches Museum*

deu-se ao laborioso trabalho de copiar cada pêlo encaracolado da pequena criatura; Velázquez, duzentos anos depois, procurou apenas captar sua impressão característica. Tal como Leonardo, só que em maior grau, ele confiou em nossa imaginação para seguir a sua orientação e suplementar o que ele deixara de fora. Embora não pintasse um único pêlo separado, o seu **cachorrinho** parece, de fato, mais felpudo e mais natural do que o de Van Eyck. Era por efeitos como esses que os fundadores do impressionismo, na Paris do século XIX, admiravam Velázquez acima de todos os outros pintores cio passado.

Ver e **observar** a natureza com olhos sempre novos, descobrir e comprazer-se na criação de novas harmonias de cor e luz., tornara-se a tarefa essencial do pintor. Nesse novo e fervoroso empenho, os grandes mestres da Europa católica encontraram-se de pleno acordo com os pintores do outro lado da barreira política, os grandes artistas dos Países Baixos protestantes.



266. Uma taberna de artistas na Roma do século XVI, com caricaturas na parede. *Desenho de* PIETER VAN LAAR. *Berlim, Kupferstichkabinett*

20. O Espelho da Natureza

A Holanda no Século XVII



267. Uma prefeitura holandesa do século XVII: o Castelo (antiga Prefeitura) de Amsterdã. *Projeto de* JAKOB VAN CAMPEN *em 1648*

A DIVISÃO DA EUROPA num campo católico e outro protestante afetou até a arte de pequenos países como a Holanda. A região meridional dos Paises Baixos, que hoje se chama Bélgica, permaneceu católica, e vimos como Rubens, em Antuérpia, recebeu inúmeras encomendas de igrejas, príncipes e reis, para pintar grandes telas que glorificassem o seu poderio. As províncias setentrionais dos Países Baixos, contudo, rebelaram-se contra seus governantes católicos, os espanhóis, e a maioria dos habitantes de suas prósperas cidades mercantis aderiu ao credo protestante. O gosto desses mercadores protestantes da Holanda era muito diferente do que predominava do outro lado da fronteira. Esses homens eram comparáveis, em suas concepções, aos puritanos ingleses: devotos, trabalhadores incansáveis, parcimoniosos, a quem desagradava, em sua grande maioria, a pompa exuberante dos costumes e maneiras meridionais. Embora essa austeridade abrandasse à medida que a segurança aumentava e a fortuna crescia, esses burgueses flamengos do século XVII nunca aceitaram plenamente o estilo barroco que dominava a Europa católica. Mesmo na arquitetura, preferiam uma certa sobriedade. Quando, em meados do século XVII, no apogeu do êxito holandês, os cidadãos de Amsterdã decidiram erigir um grande edifício para a sua municipalidade que refletisse o orgulho e as realizações de sua nação recém-nascida, optaram por um modelo que, apesar de toda a sua grandeza, parece simples em sua traça e parco em sua decoração (fig. 267).

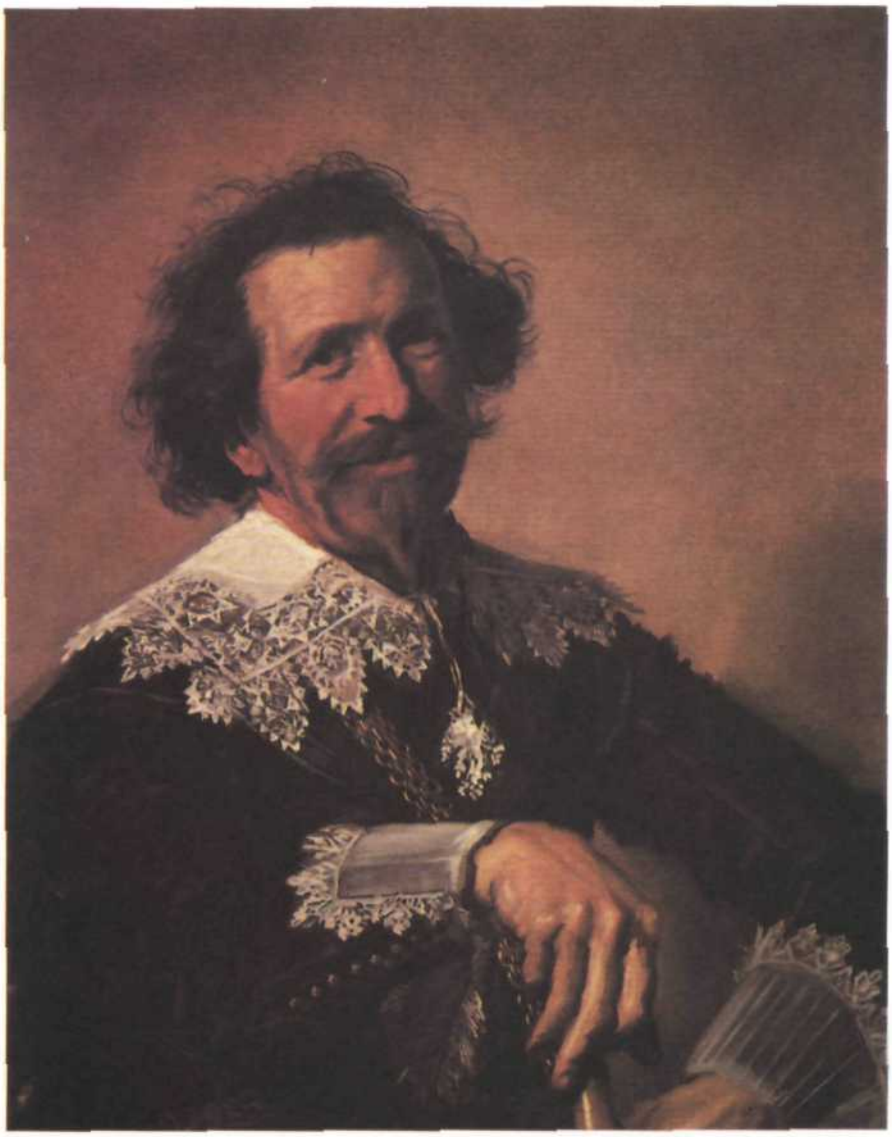
Vimos que o efeito sobre a pintura da vitória do Protestantismo foi ainda mais acentuado (p. 288). Sabemos que a catástrofe foi tão grande que tanto na Inglaterra como na Alemanha, onde as artes haviam florescido tanto quanto em qualquer outro país na Idade Média, a carreira de um pintor ou escultor deixou de atrair os talentos nativos. Recordemos que nos Países Baixos, onde a tradição de bons artífices era tão forte, os pintores tinham que se concentrar em certos ramos da pintura para os quais não havia objeções em bases religiosas.

O mais importante desses ramos que pôde continuar numa comunidade protestante, como Holbein aprendera por experiência própria em seu tempo, foi a pintura de retratos. Muito mercador bem-sucedido queria legar sua imagem aos vindouros; muito burguês respeitável que fora eleito vereador ou burgomestre desejava ser pintado com as insígnias de seu cargo. Além disso, havia muitas comissões locais

e juntas governamentais, importantes na vida das cidades holandesas, que seguiam o louvável costume de terem seus retratos de grupo pintados para colocação nas salas de reunião ou salões nobres de suas veneráveis companhias. Um artista cujo estilo atraísse esse público podia esperar, portanto, uma renda razoavelmente constante.

O primeiro mestre notável da Holanda livre, Frans Hals(1580?-1666), foi forçado a levar tal existência precária. Hals pertenceu à mesma geração de Rubens. Seus pais tinham deixado o Sul dos Países Baixos porque eram protestantes, e instalaram-se na cidade holandesa de Haarlem. Pouco sabemos acerca de sua vida, exceto que devia freqüentemente dinheiro ao seu padeiro ou sapateiro. Em sua velhice — viveu mais de 80 anos — foi-lhe concedida uma pequena pensão pelo asilo de velhos municipal, cuja junta de provedores ele pintou.

A fig. 268 mostra um dos magníficos retratos que deram tão pouco dinheiro a Hals e sua família. Comparado com retratos anteriores, parece quase uma fotografia. Temos a impressão de conhecer esse Pieter van den Broecke, um verdadeiro mercador-aventureiro do século XVII. Reexaminemos o retrato de ***Sir*** Richard Southwell (fig. 241, p. 293), pintado por Holbein há menos de um século atrás, ou mesmo os retratos que Rubens, Vandyke ou Velázquez pintaram nessa época na Europa católica. Apesar de toda a sua vida e fidelidade à natureza, sentimos que os pintores tinham cuidadosamente arranjado a pose do retratado, de modo a transmitir a idéia de majestosa linhagem aristocrática. Os retratos de Hals dão-nos a impressão de que o pintor "captou" seus modelos num momento característico e fixou-os para sempre na tela. É difícil imaginarmos como essas pinturas arrojadas e não-convencionais devem ter impressionado o público. A própria maneira como Hals manipula a tinta e o pincel sugere que ele captou rapidamente uma impressão fugidia. Os retratos anteriores são pintados com



268. FRANS HALS: Pieter van den Broecke. *1633. Londres, Kenwood, Doação Iveagh*

visível paciência — sentimos por vezes que o modelo deve ler ficado sentado e quieto por várias sessões, enquanto o pintor registrava cuidadosamente detalhe após detalhe. Hals nunca permitiu que o seu modelo ficasse cansado ou morto de tédio. Parece que testemunhamos sua manipulação rápida e ágil do pincel, através da qual faz surgir a imagem de cabelo desgrenhado ou de uma manga enrugada com algumas pinceladas de tinta clara e escura. Evidentemente, a impressão que Hals nos dá, a impressão de um relance casual do modelo num movimento e estado de espírito característico, jamais seria obtida em um

esforço muito calculado. O que à primeira vista parece ser uma abordagem despreocupada é, na realidade, um efeito cuidadosamente ponderado. Embora o retrato não seja simétrico, como eram freqüentemente os retratos anteriores, tampouco é desequilibrado. Tal como outros mestres do período barroco. Hals sabia como obter a impressão de equilíbrio sem parecer obedecer a qualquer regra.

Os pintores da Holanda protestante que não tinham inclinação ou talento para o retrato tiveram que renunciar a idéia de viver principalmente de encomendas. Ao contrário dos mestres da Idade Média e da Renascença, tinham que pintar primeiro seus quadros e depois tentar encontrar um comprador. Estamos hoje tão habituados a esse estado de coisas, consideramos tão axiomático que um artista seja um homem que passa os dias pintando em seu estúdio, o qual está abarrotado de quadros que ele tenta desesperadamente vender, que mal podemos imaginar a transformação causada por essa situação. Num aspecto, é possível que os artistas se alegrassem por ficarem livres de patrocinadores que interferiam na obra deles e que, por **vezes,** os tiranizavam. Mas essa liberdade foi comprada por alto preço. Pois, em **vez** de um único freguês, o artista tinha agora de enfrentar um patrão ainda mais tirânico: o público comprador. Tinha de ir ao mercado e às feiras públicas para negociar sua mercadoria, ou recorrer a intermediários, os negociantes de quadros, que o aliviavam dessa tarefa, mas queriam comprar o mais barato possível para vender com lucro. Além disso, a concorrência era acirrada; havia muitos artistas em cada cidade holandesa exibindo suas pinturas em bancas, e a única possibilidade de os artistas menores granjearem reputação residia em especializarem-se num determinado ramo ou **gênero** de pintura. Então, como agora, o público gostava de saber o que eslava adquirindo. Desde que um pintor fizesse nome como mestre em cenas de batalhas, eram cenas de batalhas que ele iria muito provavelmente vender. Se tinha êxito com paisagens ao luar, era mais seguro ficar por aí e continuar pintando paisagens ao luar. Assim foi que a tendência para a especialização.



269. SIMON VLIEGER: Foz de um rio. *Cerca de 1640. Londres, National Gallery*



270. JAN VAN GOYEN: Moinho à beira de um rio. *1642. Londres, National Gallery*

que começara nos países setentrionais no século XVI (pp. 294-5), atingiu ainda maiores extremos no século XVII. Alguns dos pintores mais fracos contentaram-se em produzir o mesmo tipo de pintura em série. É verdade que, ao fazê-lo, levaram por vezes seu trabalho a um grau de perfeição tão elevado que se impôs á nossa admiração. Eram verdadeiros especialistas. Os pintores de peixes sabiam como traduzir a tonalidade prateada de escamas molhadas com um virtuosismo que envergonhava mais de um mestre universal; e os pintores de marinhas não só se tornaram proficientes na reprodução de ondas e nuvens, mas eram tão notáveis especialistas na fiel e minuciosa representação de barcos e seus apetrechos que ainda hoje seus quadros são considerados valiosos documentos históricos do período da expansão naval da **Inglaterra** e da Holanda. A fig. 269 mostra-nos um quadro por um dos mais amigos desses especialistas em marinhas. Simon Vlieger 11601-53). Revela como esses artistas holandeses eram capazes de transmitir a atmosfera do mar por meios maravilhosamente simples e despretensiosos. Esses holandeses foram os primeiros na história da arte a descobrir a beleza do céu. Não precisavam de algo dramático, espetacular ou impressionante para tornar suas pinturas interessantes. Representavam simplesmente um fragmento do mundo tal como se lhes apresentava aos olhos, e descobriram que podiam fazer assim um quadro tão satisfatório quanto qualquer ilustração de uma gesta heróica ou de um tema cômico.

Um dos primeiros desses descobridores foi Jan van Goyen (1596-1656), natural de Haia, que era mais ou menos da mesma geração do pintor paisagista Claude Lorrain (fig. 254, p. 309). É interessante comparar uma das famosas paisagens de Claude, visão nostálgica de uma terra de serena beleza, com a pintura simples e despojada de Jan van Goyen (fig. 270). As diferenças são por demais óbvias para necessitarem de longa explicação. Em vez de grandiosos templos, o holandês pintou um moinho comum; em vez de atraentes veredas e clareiras, um trecho incaracterístico de sua terra natal. Mas Van Goyen sabe como transformar a cena banal numa visão de repousante beleza. Ele transfigura motivos familiares e conduz nossos olhos para a nebulosa distância, de modo a sentirmos que nos encontramos num privilegiado ponto de observação e contemplamos a luz do entardecer. Já vimos como a invenção de Claude empolgou de tal forma a imaginação de seus admiradores na Inglaterra que estes procuraram transformar os cenários reais de sua terra natal e ajustá-los às criações do pintor. A uma paisagem ou um jardim que os fazia pensar em Claude chamavam "pinturesco" — idêntico a uma pintura. Habituamo-nos desde então a aplicar essa palavra (ou o seu sinônimo mais comum, "pitoresco") não só a castelos em ruínas e a poentes, mas também a coisas tão simples quanto barcos à vela e moinhos de vento. Quando passamos a prestar-lhes atenção, foi porque tais motivos nos recordam, não as pinturas de Claude, mas as de mestres como Vlieger e Van Goyen. Foram eles que nos ensinaram a ver o "pitoresco" numa cena simples. Muitas pessoas que passeiam pelos campos e se deleitam nos panoramas que vêem podem estar devendo esse prazer, sem que o saibam, a esses humildes mestres que pela primeira vez nos abriram os olhos para a beleza natural e despretensiosa.

O maior pintor da Holanda e um dos maiores pintores que a arte conheceu até hoje foi Rembrandt van Rijn (1606-69), que era uma geração mais moço do que Frans Hals e Rubens e sete anos mais jovem do que Vandyke e Velázquez. Rembrandt não anotava suas observações, como fizeram Leonardo e Dürer; não foi um gênio tão admirado quanto Miguel Ângelo, cujas opiniões e sentenças foram transmitidas à posteridade; não era um epistológrafo diplomático como Rubens, que trocava idéias com os maiores humanistas do seu tempo. Contudo, sentimos que conhecemos

Rembrandt talvez melhor, mais intimamente, do que qualquer desses grandes mestres, porquanto nos legou um espantoso registro de sua própria vida, uma série de auto-retratos que vão desde os tempos de sua juventude até sua velhice solitária, quando seu rosto refletia a tragédia da falência e a vontade inquebrantável de um homem verdadeiramente grande — passando pela época em que era um mestre da pintura vitorioso e até em voga. Todos esses retratos se combinam numa incomparável autobiografia.

Rembrandt nasceu em 1606, filho de um próspero moleiro, na cidade universitária de Leyden. Matriculou-se na Universidade, mas logo abandonou os estudos para se tornar pintor. Algumas de suas primeiras obras foram altamente elogiadas por humanistas seus contemporâneos e, aos 25 anos. Rembrandt trocou Leyden pelo estudante centro comercial de Amsterdã. Aí fez uma rápida carreira como pintor de retratos, casou com uma jovem rica, comprou uma casa, colecionou obras de arte e antiguidades, e trabalhou incessantemente. Quando sua primeira esposa faleceu, em 1642, deixou-lhe considerável fortuna, mas a popularidade de Rembrandt declinara, contraiu dividas, e quatorze anos mais tarde seus credores venderam-lhe a casa e colocaram sua coleção em leilão. Somente a ajuda de sua fiel companheira e do filho o salvaram da mais completa ruína. Fizeram um arranjo pelo qual Rembrandt passou a ser formalmente um empregado da firma de compra e



271. REMBRANDT: Auto-Retrato. *Cerca de 1658. Viena, Kunsthistorisches Museum*

venda de objetos de arte de que eles eram donos, e foi nessa condição que pintou suas últimas e grandes obras-primas. Mas esses dedicados companheiros morreram antes dele e quando sua vida chegou ao fim, em 1669, não deixou outros bens além de algumas roupas usadas e seus utensílios de pintor. A fig. 271 mostra-nos o rosto de Rembrandt durante os últimos anos de sua vida. Não era um belo rosto e Rembrandt nunca tentou certamente esconder sua fealdade. Observou-se num espelho com inteira sinceridade. É por causa dessa sinceridade que depressa esquecemos as indagações sobre beleza ou boa figura. Estamos diante do rosto de um ser humano real. Não há qualquer traço de pose, nenhum indício de vaidade, apenas o olhar penetrante de um pintor que examina atentamente suas próprias feições, sempre disposto a aprender mais e mais acerca dos segredos do rosto humano. Sem essa profunda compreensão, Rembrandt não poderia ter criado seus grandes retratos, como o de seu benfeitor e amigo, Jan Six, que mais tarde seria burgomestre de Amsterdã (fig. 275). É quase injusto compará-lo com o vivido retrato por Frans Hals, pois enquanto Hals nos dá algo como uma fotografia convincente. Rembrandt parece mostrar-nos sempre a pessoa toda. Tal como Hals, **ele** comprazia-se em seu virtuosismo, a habilidade com que era capaz de sugerir o brilho dos alamares e guarnições douradas, ou o jogo de luz na gola e nos punhos de

renda. Proclamava o direito do artista de declarar uma pintura terminada — como ele disse — "quando seu objetivo tivesse sido **alcançado";** e, assim, deixou a mão enluvada como um simples esboço e nada mais. Mas tudo isso apenas realça a sensação de vida que emana de sua figura. Sentimos conhecer esse homem. Vimos outros retratos por grandes mestres que são memoráveis pelo modo como resumem o caráter e o papel de uma pessoa. Mas até os maiores dentre eles podem recordar-nos personagens de ficção ou atores no palco. São **convincentes** e impressionantes, mas pressentimos que só podem representar um aspecto de um ser humano complexo. Nem mesmo a Mona Lisa poderia ler sorrido sempre. Mas nos grandes retratos de Rembrandt sentimo-nos frente a frente com pessoas de verdade, sentimos seu calor humano, sua necessidade de simpatia e também a solidão e o sofrimento delas. Aqueles olhos penetrantes e firmes que conhecemos tão bem dos auto-retratos de Rembrandt devem ter sido capazes de olhar diretamente no coração humano.

Compreendo que tal expressão poderá parecer sentimental, mas não conheço outra maneira de descrever o conhecimento quase sobrenatural que Rembrandt parece ter possuído do que os gregos chamavam "a atividade da



272.
REMBRANDT:
Parábola do Servo Desalmado.
Desenho, cerca de 1655. Paris, Louvre, Doação Bonnat

alma" (p. 61). Tal como Shakespeare, ele era capaz, por assim dizer, de penetrar fundo na pele de todos os tipos de homens e saber como se comportariam em qualquer situação dada. É esse dom que torna as ilustrações de Rembrandt de histórias bíblicas tão diferentes de tudo o que foi feito antes. Como protestante convicto. Rembrandt deve ter lido e relido a Bíblia. Entrou no espírito de seus episódios e tentou visualizar exatamente como leria sido a situação, como as pessoas se movimentariam e comportariam em tal momento. A fig. 272 mostra um desenho em que Rembrandt ilustrou a parábola do servo desalmado (Mateus. XVIII: 21-35). Não há necessidade de explicar o desenho, liste explica-se por si mesmo. Vemos o amo no dia da prestação de contas, com seu contador examinando as dívidas do servo num grande livro. Vemos pela postura do servo, cabisbaixo. as mãos remexendo em sua bolsa, que ele não tem condições de pagar o que deve. As relações dessas três pessoas entre si, o contador atarefado. o nobre amo e o servo culpado, expressam-se com meia dúzia de traços.

Rembrandt não precisa praticamente de gestos ou movimentos para expressar o significado íntimo de uma cena. Ele nunca é teatral. A fig. 273 mostra uma das pinturas em que ele visualizou outro incidente da Bíblia que até então quase nunca fora ilustrado: a reconciliação entre o Rei Davi e seu perverso filho Absalão. Quando Rembrandt lia o Antigo Testamento, e tentava ver os reis e patriarcas da Terra Santa com os olhos do espírito, pensava nos orientais que tinha visto no agitado porto de Amsterdã. Foi por isso que vestiu Davi como um indiano ou turco, com um grande turbante, e deu a Absalão uma longa cimitarra. A sua visão de pintor foi atraída pelo esplendor dessas roupas e pela oportunidade que estas lhe proporcionavam de mostrar o jogo de luz sobre esse precioso tecido, e o fulgor do ouro e das pedrarias. Podemos ver que Rembrandt era um mestre tão grande quanto Rubens ou Velázquez na obtenção do efeito dessas reluzentes tessituras. Rembrandt usou uma cor menos brilhante do que qualquer dos dois. A primeira impressão de muitas de suas pinturas é, antes, um tom castanho-escuro. Mas esses tons escuros conferem ainda mais poder e força ao contraste com um punhado de cores vivas e brilhantes. O resultado é que a luz em alguns dos quadros de Rembrandt parece quase ofuscante. Mas Rembrandt nunca usou esses efeitos mágicos do *chiaroscuro* pelo mero amor ao efeito. Serviam sempre para adensar o dramatismo da cena. O que poderia ser mais comovente do que o gesto do jovem príncipe, em suas

opulentas vestes, enterrando o rosto no peito paterno, ou o Rei Davi em sua aceitação muda e compadecida da submissão do filho? Embora não vejamos o rosto de Absalão, sentimos o que ele deve sentir.

Tal como Dürer antes dele. Rembrandt foi grande não só como pintor, mas também como artista gráfico. A técnica por ele usada já não era a da xilogravura nem da gravação em cobre (p. 215), mas um método que lhe permitiu trabalhar mais livre e rapidamente do que era possível com o buril. Essa técnica chama-se água-forte. O seu princípio é muito simples. Em vez de raspar laboriosamente a superfície da lâmina de cobre, o artista cobre-a com cera e desenha nesta com uma agulha. Por onde quer que a agulha passe, a cera é removida e o cobre fica a descoberto. Tudo o que tem a fazer em seguida é colocar a lâmina num ácido, o qual come o cobre onde não existe mais era e assim transfere o desenho para a lâmina. Destarte, a lâmina pode ser então impressa da mesma forma que uma gravura. A única maneira de distinguir uma água-forte de uma gravura *é* examinando o caráter das linhas. Há uma diferença visível entre o laborioso e lento trabalho do buril e o jogo livre e fácil da agulha do água-fortista. A fig. 274 mostra uma das águas-fortes de Rembrandt — outra cena bíblica. Cristo está pregando, e os pobres e humildes juntam-se à Sua volta para escutá-Lo. Dessa vez, Rembrandt recorreu a modelos de sua própria cidade. Ele viveu por largo tempo no bairro judeu de Amsterdã e estudou a aparência e vestuário dos judeus, a fim de os introduzir em suas histórias sacras. Aqui os vemos, sentados e de pé, todos juntos, uns ouvindo, extasiados, outros refletindo sobre as palavras de Jesus, e ainda outros, como o homem gordo ao fundo, talvez escandalizados pelo ataque de Cristo aos fariseus. As pessoas que estão habituadas às **belas** figuras da arte italiana ficam chocados, às vezes, quando vêem pela primeira vez os quadros e gravuras de Rembrandt, pois ele parece não dar importância



273.
REMBRANDT:
A Reconciliação de Davi e Absalão.
1642. Leningrado, Museu Hermitage



274.
REMBRANDT:
Cristo pregando.
Água-forte, cerca de 1652

alguma à beleza nem mesmo evitar a fealdade nua e crua. Isso *é* verdade, num certo sentido. Tal como outros artistas de seu tempo, Rembrandt tinha absorvido a mensagem de Caravaggio, cuja obra viera a conhecer através de holandeses que tinham caído sob a sua influência. A semelhança de Caravaggio, ele atribuía um valor muito mais alto à verdade e sinceridade do que á harmonia e beleza. Cristo pregara aos pobres, famintos e tristes, e a pobreza, fome e lágrimas não são belas. É claro, muito depende do que convencionamos chamar beleza. Uma criança acha freqüentemente o rosto benévolo e enrugado de sua avó mais belo do que as feições regulares de uma artista de cinema — e por que não? Do mesmo modo, poderíamos dizer que o velho te macilento no canto direito da água-fone, agachado, a mão no queixo e os olhos para o alto, completamente absorto, é uma das mais belas figuras jamais desenhadas. Mas talvez não seja realmente importante que palavras usamos para expressar a nossa admiração.

A abordagem não-convencional de Rembrandt faz-nos esquecer, por vezes, quanta sabedoria e habilidade artística ele usa no arranjo de seus grupos. Nada poderia ser mais cuidadosamente equilibrado do que esse grupo formando um círculo em redor de Jesus e mantendo-se, porém, a uma respeitosa distância. Nessa arte de distribuição de uma massa de gente, em grupos aparentemente casuais e, no entanto, perfeitamente harmoniosos, Rembrandt devia muito à tradição da arte italiana, que ele de maneira nenhuma desprezava. Nada estaria mais longe da verdade do que imaginar que esse grande mestre era um rebelde solitário cuja grandeza não foi reconhecida pela Europa de seu tempo. É certo que a sua popularidade como pintor de retratos declinou quando sua arte se tornou mais profunda e intransigente. Mas quaisquer que fossem as razões para sua tragédia e falência pessoais, sua fama como artista permaneceu muito alta. A verdadeira



275. REMBRANDT: Jan Six, um patrício de Amsterdã. *Pintado em 1654. Amsterdã, Coleção Six*

tragédia, então como agora, é que a fama por si só não basta para ganhar-se a vida.

A figura de Rembrandt é tão importante em todos os ramos da arte holandesa que nenhum outro pintor do período sofre comparação com ele. Isso não significa, porém, que não existem muitos mestres na Holanda protestante que merecem ser estudados e legitimamente apreciados. Muitos deles seguiram a tradição da arte setentrional de reproduzir a vida do povo em pinturas alegres e simples. Lembremos que essa tradição remonta a exemplos tais como as miniaturas medievais (fig. 143. p. 159, e fig. 178, p. 206). Foi reatada por Bruegel (fig. 243, p. 295), que exibiu sua habilidade de pintor e seu conhecimento da natureza humana em cenas humorísticas da vida dos camponeses. O artista do século XVII que explorou esse filão até um máximo de perfeição foi Jan Steen (1626-79), genro de Jan van Goyen. Como tantos outros artistas do seu tempo, Steen não podia sustentar-se apenas do pincel e era dono de uma estalagem para ganhar dinheiro. Poderíamos quase imaginar que ele tirava grande satisfação desse negócio paralelo, porque lhe dava a oportunidade de observar as pessoas em suas farras e de aumentar o seu repertório de tipos cômicos. A fig. 276 mostra uma cena alegre da vida das pessoas: uma festa de batizado. Vemos uma sala confortável com um vão para a cama onde a mãe está deitada, enquanto amigos e parentes se aglomeram em torno do pai, que tem o bebê nos braços. Vale a pena observar esses vários tipos e suas formas de festejar, mas, quando tivermos examinado todos os detalhes, não devemos esquecer-nos de admirar a habilidade com que o artista combinou os vários incidentes num quadro. A figura em



276. JAN STEEN: A Festa de Batizado. *1664. Londres, Wallace Collection*

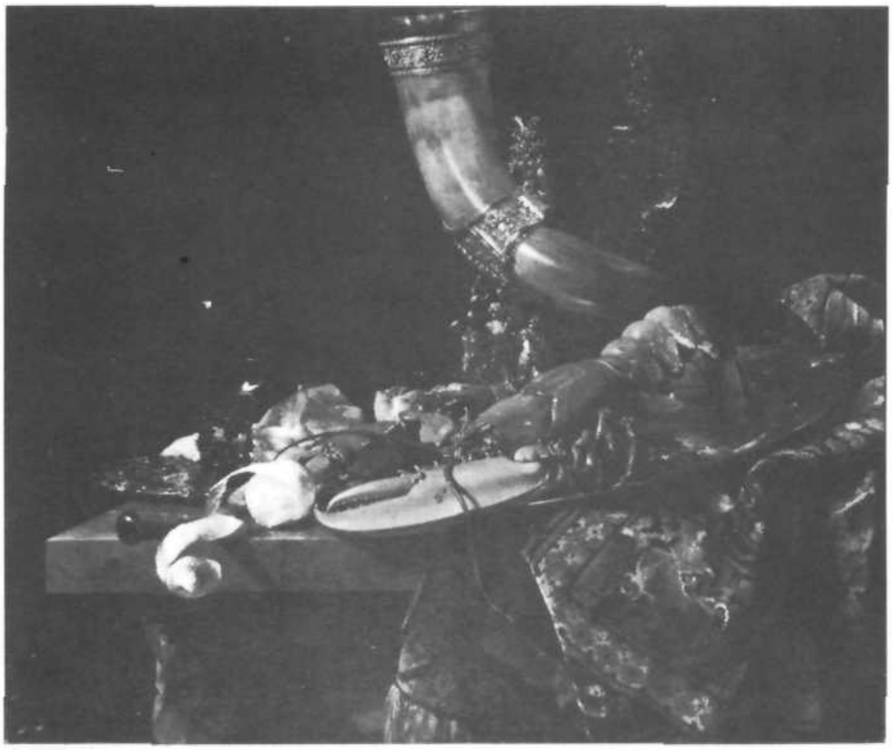
primeiro plano, vista de costas, é uma peça maravilhosa de pintura, cujas cores alegres e suaves não se esquecem facilmente, depois de se ver o original.

Associa-se freqüentemente a arte holandesa seiscentista a esse estado de espírito alegre e à boa vida que encontramos retratados nos quadros de Jan Steen; mas há outros artistas na Holanda que representam um estado de ânimo muito diverso, o qual se avizinha mais do espírito de Rembrandt. O exemplo mais notável é o de outro "'especialista", o paisagista Jacob van Ruisdael (1628?-82). Ruisdael era aproximadamente da mesma idade de Jan Steen, o que significa que pertencia à segunda geração de grandes pintores holandeses. Quando cresceu, as obras de Jan van Goyen **e** mesmo de Rembrandt já eram famosas e estavam fadadas a influenciar seu gosto e escolha de temas. Durante a primeira metade de sua vida, viveu na linda cidade de Haarlem, que está separada do mar por uma cadeia de dunas arborizadas. Ruisdael gostava de estudar o efeito e a sombra sobre esses terrenos e especializou-se cada vez mais em pitorescas cenas de florestas (fig. 277). Tornou-se um mestre na pintura de nuvens sombrias, da luz do entardecer, quando as sombras se alongam, de castelos arruinados e regatos velozes; em suna, foi ele quem descobriu a poesia da paisagem setentrional, tal como Claude Lorrain descobrira a dos cenários italianos. Talvez nenhum artista antes dele tivesse logrado expressar tão bem seus próprios sentimentos e estados de ânimo através de seus reflexos na própria natureza.

Quando intitulei esse capítulo "O Espelho da Natureza", não quis apenas dizer que a arte holandesa tinha aprendido a reproduzir a natureza tão fielmente quanto um espelho. Arte e natureza nunca são tão frias nem tão polidas quanto um espelho. A natureza refletida na arte reflete sempre o próprio espírito do artista, suas predileções, seus prazeres e, portanto, seu estado de ânimo. É esse fato, sobretudo, que torna o ramo mais "especializado" da pintura holandesa tão interessante: o ramo de pintura da natureza-



277. JACOB VAN RUISDAEL: Paisagem com Bosque. *Cerca de 1655. Oxford, Worcester College*



278. WILLEM KALF: Natureza-morta com a taça da corporação dos Arqueiros de S. Sebastião, lagosta e copos. *Cerca de 1653. Coleção particular*

morta. Usualmente, essas naturezas-mortas exibem belos vasos cheios de vinho e frutas apetitosas, ou outras iguarias convidativamente dispostas em requintadas porcelanas. Eram quadros que se harmonizavam bem com uma sala de jantar e certamente encontravam compradores. Mas são mais do que meros lembretes dos prazeres da mesa. Nessas naturezas-mortas os artistas podiam livremente escolher quaisquer objetos que gostassem de pintar e dispô-los sobre a mesa segundo a sua fantasia. Assim, tornaram-se um estupendo campo de experimentos para os problemas especiais dos pintores. Willem Kalf (1622-93), por exemplo, gostava de estudar a maneira como a luz é refletida e refratada pelo vidro colorido. Estudou os contrastes e harmonias de cores e contexturas, e tentou realizar novas harmonias entre ricos tapetes, persas, porcelanas reluzentes, frutos brilhantemente coloridos e metais polidos (fig. 278). Sem que eles mesmos o soubessem, esses especialistas começaram a demonstrar que o tema de uma pintura é muito menos importante do que se poderia pensar. Assim como palavras triviais podem fornecer o texto para uma bela canção, também objetos triviais podem fazer um quadro perfeito.

Isso poderá parecer uma estranha observação depois da ênfase que acabei de dar aos temas da pintura de Rembrandt. Mas, de fato, não creio que haja uma contradição. Um compositor que musica um grande poema, não um texto trivial, quer que entendamos o poema, a fim de que possamos apreciar a sua interpretação musical. Do mesmo modo, um artista que pinta uma cena bíblica quer que entendamos a cena a fim de apreciarmos a concepção dele. Mas assim como existe grande música sem palavras,

também há grande pintura sem um tema importante. Foi essa a invenção que os artistas seiscentistas vinham tentando conseguir desde que descobriram a beleza pura do mundo visível (fig. 4. p. 5). E os especialistas holandeses que consumiram a vida pintando o mesmo gênero de tema acabaram provando que a temática é de importância secundária.

O maior desses mestres nasceu uma geração depois de Rembrandt. Foi ele **Jan** Vermeer van Delft (1632-75). Segundo parece. Vermeer foi um trabalhador lento e meticuloso. Não pintou muitos quadros em toda a sua vida. Poucos são os que representam qualquer cena importante. A maioria deles mostra figuras simples num quarto de uma casa tipicamente holandesa. Alguns nada mostram senão uma única figura entregue a uma tarefa simples, como a mulher despejando leite numa vasilha de barro (fig. 280). Com Vermeer, a pintura de ***genre*** perdeu o último vestígio de ilustração bem-humorada. Seus quadros são realmente naturezas-mortas com seres humanos. É difícil explicar as razões que fazem de um quadro tão simples e despretensioso uma das maiores obras-primas de todos os tempos. Mas os poucos que tiveram a sorte de ver o original não discordarão de mim de que se **trata** de algo próximo de um milagre. Uma de suas características milagrosas talvez, possa ser descrita embora dificilmente explicada. E o modo pelo qual Vermeer consegue a completa e laboriosa precisão na reprodução de contexturas, cores e formas, sem que o quadro tenha jamais o aspecto de elaborado ou duro. Como um fotógrafo que deliberadamente suaviza os contrastes fortes de uma foto sem que por isso anuvie as formas. Vermeer lambem **suavizou** os contornos e, não obstante, reteve o efeito de solidez e firmeza. É essa estranha e ímpar combinação de suavidade e precisão que torna inesquecíveis suas melhores pinturas. Elas fazem-nos ver a serena beleza de uma cena simples com novos olhos e dão-nos uma idéia do que o artista sentiu quando observou a luz jorrando através da janela e realçando a cor de um pedaço de pano.



279. O pintor pobre tiritando de frio em sua mansarda. *Desenho de* PIETER BLOOT. *Cerca de 1640. Londres, Museu Britânico*



280. VERMEER VAN DELFT: A Leiteira. *Pintado por volta de 1660. Amsterdã, Rijksmuseum*

21. Poder e Glória: I

Itália, Final do Século XVII e Século XVIII



281. Uma igreja do "Alto Barroco" romano: Santa Inês, na Praça Navona, Roma. *Projetada por BORROMINI e RAINALDI em 1653*

RECORDAMOS o início da maneira barroca de construir em obras tais do final do século XVI como a Igreja dos Jesuítas, de Delia Porta (fig. 249. p. 301). Delia Porta desprezou as chamadas regras da arquitetura clássica, em nome de maior variedade e efeitos mais imponentes. Está na própria natureza das coisas que, tendo a arte enveredado por esse caminho, teria que segui-lo sem esmorecimento. Se a variedade e os efeitos impressionantes são considerados importantes, cada artista subseqüente tem que produzir decorações mais complexas e idéias mais surpreendentes para continuar impressionando. Durante a primeira metade do século XVII, esse processo de acumulação de novas idéias cada vez mais deslumbrantes para edifícios e suas decorações teve continuidade na Itália e em meados desse século o estilo a que chamamos barroco já estava plenamente desenvolvido.

A fig. 281 mostra uma típica igreja barroca pelo famoso arquiteto Francesco Borromini (1599-1667) e seus assistentes. Ê fácil ver que mesmo as formas que Borromini aplicou são realmente as formas renascentistas. Tal como Delia Porta, ele utilizou a forma da frontaria de um templo para emoldurar a entrada central e, como ele, duplicou as pilastras laterais a fim de obter um efeito mais rico. Mas, em comparação com a fachada de Borromini, de Delia Porta parece quase severa e comedida. Borromini já não se contentou em decorar uma parede com as ordens tomadas da



282. Interior da Igreja de Santa Inês na Praça Navona (*ver fig. 281*). *Concluída por volta de 1663*

arquitetura clássica. Compôs a sua igreja através de um agrupamento de formas diferentes — a **vasta** cúpula, as turres laterais e a fachada. E essa fachada é curva, como se tivesse sido modelada em barro. Se olharmos em detalhe, descobrimos efeitos ainda mais surpreendentes. O primeiro andar das torres é quadrado, mas o segundo é redondo e a relação entre os dois andares é realizada por um cornijamento estranhamente fraturado que teria horrorizado todos os professores ortodoxos de arquitetura, mas que cumpre extremamente bem a função que lhe foi atribuída. As molduras das portas que ladeiam o pórtico principal são ainda mais surpreendentes. O modo pelo qual se fez que o frontão sobre a entrada emoldurasse uma janela oval não tem paralelo em qualquer edifício anterior. As espirais e curvas do estilo barroco tinham passado a dominar o *layout* geral e os detalhes decorativos.



283. BERNINI: Retrato de Constanza Buonarelli. *Cerca de 1635. Florença, Bargello*

Tem-se dito a respeito de tais edifícios barrocos que são superornamentados e teatrais. O próprio Borromíni teria dificuldade em entender por que isso era considerado uma censura. Ele queria justamente que uma igreja tivesse um ar festivo, que fosse uma construção cheia de esplendor e movimento. Se a finalidade do teatro é deleitar-nos com uma visão de um mundo fantástico de luz e fausto, por que não há de o arquiteto que projeta uma igreja ter o direito de nos transmitir uma idéia de ainda maior pompa e glória, para nos lembrar o Céu?

Quando entramos nessas igrejas, compreendemos ainda melhor como a pompa e a exibição de pedras preciosas, de ouro e estuque, eram deliberadamente usadas para suscitar uma visão de glória celestial, de uma forma muito mais concreta do que as catedrais medievais. A fig. 282 mostra o interior da igreja de Borromini. Para quem está habituado aos interiores de igrejas dos países setentrionais, essa opulência deslumbrante poderá parecer excessivamente mundana e de mau gosto. Mas a Igreja Católica da época pensava de maneira diferente. Quanto mais os protestantes pregavam contra a ostentação nas igrejas, mais empenhada a Igreja Romana estava em recrutar o poder do artista. Assim, a Reforma e toda a molesta questão das imagens e seu culto, que tinham influenciado tão freqüentemente o curso da arte no passado, também tiveram um efeito indireto sobre o desenvolvimento do barroco. O mundo católico descobrira que a arte podia servir a religião de um modo que superava a simples tarefa que lhe fora atribuída nos começos da Idade Média — a tarefa de ensinar a Doutrina a pessoas que não sabiam ler. Agora, poderia ajudar a persuadir e converter aqueles que talvez tivessem lido demais. Arquitetos, pintores e escultores foram convocados para transformar igrejas em grandiosas exibições cujo esplendor e visão quase nos cortam a respiração. O que imporia nesses interiores são menos os detalhes do que o efeito de conjunto. Só podemos esperar entendê-los, ou julgá-los corretamente, se visualizarmos tais interiores como o contexto para o esplêndido ritual da Igreja Romana, se os tivermos contemplado durante a realização de uma missa solene, quando as velas estão acesas no altar-mor, quando o cheiro de incenso enche a nave e quando o som do órgão e o coro nos transporta para um mundo diferente.

Essa arte suprema da decoração teatral tinha sido principalmente desenvolvida por um artista. Lorenzo Bernini (1598-1680). Bernini pertenceu a mesma geração de Borromini. Era um ano mais velho do que Vandyke e Velásquez, e oito anos mais velho do que Rembrandt. Tal como esses mestres, era também um consumado retratista. A fig. 283 mostra o seu busto de uma jovem, o qual tem todo o frescor e ausência de convencionalismo das melhores obras de Bernini. Quando o vi pela última vez num museu de Florença, um raio de sol brincava no busto e toda a figura parecia respirar e adquirir vida. Bernini captou uma expressão fugaz que, estamos certos, devia ter sido sumamente característica do seu modelo. Na reprodução da expressão facial. Bernini era quase insuperável. Usou-a, como Rembrandt usava seu profundo conhecimento do comportamento humano, para dar forma visual à sua experiência religiosa.

A fig. 285 mostra um altar de Bernini para uma capela lateral de uma pequena igreja romana. É dedicado à santa espanhola Teresa de Ávila, uma freira do século XVI que descreveu suas visões místicas num famoso livro. Nele, ela descreve um momento de êxtase celeste, quando um anjo do Senhor trespassou o coração dela com uma candente flecha de ouro, enchendo-a de dor e, ao mesmo tempo, de incomensurável bem-aventurança. Foi essa visão que Bernini se atreveu a representar. Vemos Santa Teresa sendo arrebatada para o Céu numa nuvem, em direção a caudais de luz que jorram do alto na forma

de raios dourados. Vemos o anjo que se aproxima docemente dela, e a santa desfalecida em êxtase. O grupo está colocado de modo que parece pairar sem apoio algum na suntuosa moldura fornecida pelo altar, e receber luz de uma janela invisível em cima. Um visitante setentrional poderá mostrar-se propenso, no começo, a achar que todo o conjunto lembra efeitos cênicos e que o grupo é excessivamente emocional. Isso, evidentemente, é uma questão de gosto e formação, sobre a qual é inútil discutir. Mas se admitirmos que uma obra de arte religiosa como o altar de Bernini pode ser legitimamente usada para suscitar aqueles sentimentos de fervorosa exultação e místico enlevo que eram o objetivo visado pelos artistas do barroco, teremos de reconhecer que Bernini atingiu essa meta de um modo magistral. Rejeitou deliberadamente todas as limitações e levou-nos a um extremo de emoção que os artistas haviam até então evitado. Se compararmos o rosto de sua santa desmaiada com qualquer obra realizada em séculos anteriores, verificamos que Bernini conseguiu uma intensidade de expressão facial que jamais fora tentada em arte. Cotejando a fig. 284 com a cabeça de Laocoonte (fig. 68, p. 75) ou "O Escravo Agonizante", de Miguel Ângelo (fig. 197, p. 237), apercebemo-nos da diferença. O próprio tratamento de Bernini das roupagens era, na época, inteiramente novo. Em vez de as deixar cair em nobres e majestosas pregas, à maneira clássica e consagrada, fá-las revolutear de



284. BERNINI: Santa Teresa. *Detalhe da fig. 285*

forma que aumenta o efeito de excitação e movimento. Em todos esses efeitos seria em breve imitado de uma ponta à outra da Europa.

Se é verdade que esculturas como a "Santa Teresa" de Bernini só podem ser ajuizadas no contexto para que foram feitas, o mesmo se aplica — quiçá ainda mais — às decorações pintadas das igrejas barrocas. A fig. 287 mostra a decoração do teto da Igreja de Jesus em Roma por um pintor do séqüito de Bernini. Giovanni Battista Gaulli (1639-1709). O artista quer dar-nos a ilusão de que a abóbada da igreja se abriu e olhamos diretamente para as glórias celestes. Antes dele. Correggio tivera a idéia de pintar o Céu no teto (fig. 213, p. 258), mas os efeitos de Gaulli são incomparavelmente mais teatrais. O tema é a adoração do Santo Nome de Jesus, inscrito em letras resplandecentes no centro de Sua igreja. Está cercado de uma multidão infinita de querubins, anjos e santos, cada um deles olhando extasiado para a luz, enquanto legiões inteiras de demônios e anjos caídos são expulsos das regiões celestes, expressando seu desespero. A cena superlotada parece estourar a moldura do teto, donde transbordam nuvens carregadas de santos e pecadores, que se precipitam em catadupas até ao interior da igreja. Ao deixar que a pintura rompesse a moldura, o artista quis nos confundir e esmagar, de modo que



285. BERNINI: A Visão de Santa Teresa. *Altar em Santa Maria da Vitória, Roma. Construído entre 1644 e 1647*



286. GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO: O Banquete de Cleópatra. *Afresco no Palácio Labia, Veneza. Cerca de 1750*



287. GAULLI:
O Culto do Santo
Nome de Jesus.
Teto da igreja dos jesuítas em Roma, Il Gesù. Entre 1670 e 1683

percamos a noção do que é real e do que é ilusão. Uma pintura como essa não tem significado fora do lugar para que foi feita. Talvez não seja coincidência, portanto, que, após o pleno desenvolvimento do estilo barroco, em que todos os artistas colaboraram na realização de um único efeito, a pintura e a **escultura** como artes independentes lenham declinado na Itália e em toda a Europa católica.

No século XVIII, os artistas italianos eram principalmente soberbos decoradores de interiores, famosos em toda a Europa pela sua habilidade no trabalho de estuque e pelos grandes afrescos que podiam transformar qualquer



288. FRANCESCO GUARDI: Vista de S. Giorgio Maggiore. Em Veneza. *Cerca de 1775-80. Londres, Walface Collection*

salão de um palácio ou mosteiro num cenário de fausto espetacular. Um dos mais famosos desses mestres foi o veneziano Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), que trabalhou não só na Itália, mas também na Alemanha e Espanha. A fig. 286 mostra parte de sua decoração num palácio veneziano, pintado por volta de 1750. Representa um tema que deu a Tiepolo todas as oportunidades de exibir cores alegres e roupagens suntuosas: O Banquete de Cleópatra. Reza a história que Marco Antônio deu uma festa em honra da rainha egípcia que foi o *nec plus ultra* do luxo. As iguarias mais requintadas sucediam-se numa interminável seqüência. A rainha não se mostrou impressionada. Em tom de desafio, disse ao seu orgulhoso anfitrião que apresentaria um manjar muito mais dispendioso e delicado do que tudo o que lhe fora oferecido; então, apanhou uma famosa pérola de seu brinco, dissolveu-a em vinagre e bebeu a exótica infusão. No afresco de Tiepolo vemos Cleópatra mostrando a pérola a Marco Antônio, enquanto um servo negro lhe oferece um copo.

A frescos como esse devem ter sido divertidos de pintar e são indubitavelmente alegres de se ver. Contudo, podemos sentir que esses fogos de artifício são de um valor menos permanente do que as criações mais sóbrias de períodos anteriores. A grande era da arte italiana estava chegando ao fim.

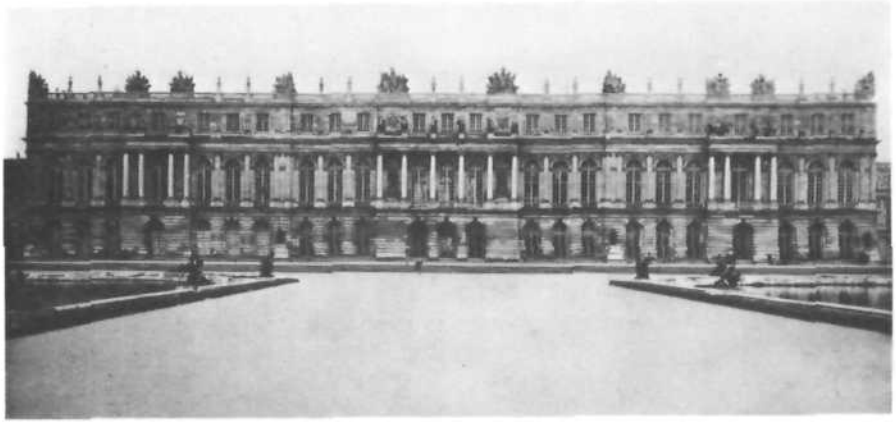
Somente num ramo especializado a arte italiana criou novas idéias nos começos do século XVIII. Referimo-nos, de um modo bastante característico, à pintura e gravura de vistas. Os viajantes que afluíam a Itália de toda a Europa a fim de admirarem as glórias de sua passada grandeza queriam freqüentemente levar lembranças consigo. Em Veneza, sobretudo, cujo cenário é tão fascinante para o artista, desenvolveu-se uma escola de pintores que supria essa demanda. A fig. 288 mostra uma vista de Veneza por um desses pintores. Francesco Guardi (1712-93). Tal como o afresco de Tiepolo, prova que a arte veneziana ainda não perdera o seu sentido de teatralidade, de luz e de cor. É interessante comparar as vistas de Guardi da laguna veneziana com as sóbrias e fiéis marinhas de Simon Vlieger (fig. 269, p. 328), pintadas um século antes. Apercebemo-nos de que o espírito do barroco, o gosto pelo movimento e os efeitos audaciosos, pode-se expressar até na simples vista de uma cidade. Guardi dominou completamente os efeitos que tinham sido estudados pelos pintores seiscentistas. Aprendeu que, quando nos é dada a impressão geral de uma cena, estamos preparados para nós mesmos lhe fornecer os detalhes suplementares. Se olharmos atentamente para os seus gondoleiros, descobrimos, para nossa surpresa, que são feitos simplesmente de um punhado de manchas coloridas habilmente colocadas; entretanto, se recuarmos um pouco, a ilusão torna-se completamente efetiva. A tradição das descobertas barrocas que perdura nesses frutos tardios da arte italiana iria adquirir nova importância em períodos subseqüentes.



289. "Entendidos" e antiquários reunidos em Roma. *Caricatura de* P. L. GHEZZI. *Cerca de 1710. Viena, Albertina*

22. Poder e Glória: II

França, Alemanha e Áustria, Final do Século XVII e Começo do Século XVIII



290. O palácio barroco: Versalhes, fachada para o jardim. *Construído por* LOUIS LEVAU *e* J. HARDOUIN MANSARD, *de 1655 a 1682*

NÃO FOI SOMENTE a Igreja Romana que descobriu o poder da arte para impressionar e dominar. Os reis e príncipes da Europa seiscentista estavam igualmente ansiosos por exibir seu poderio e aumentar assim a sua ascendência sobre a mente dos súditos. Também eles queriam parecer seres de uma espécie diferente, guindados por direito divino acima do homem comum. Isso se aplica particularmente ao mais poderoso governante da segunda parte do século XVII, Luís XIV, da França, em cujo programa político a exibição e o esplendor da realeza foram deliberadamente usados. Não foi certamente por acidente que Luís XIV convidou Lorenzo Bernini a Paris para ajudar no projeto de seu palácio. Esse grandioso projeto nunca se concretizou, mas outro dos palácios de Luís XIV tornou-se o próprio símbolo de seu imenso poder. Foi o Palácio de Versalhes, construído no período de 1660-80. Versalhes é tão gigantesco que nenhuma fotografia pode dar uma idéia adequada de seu aspecto. A fig. 291 mostra uma vista aérea que poderá proporcionar uma noção mais exata de suas dimensões e *layout*. Há nada menos de 123 janelas que dão para o parque em cada andar. O próprio parque, com seus arbustos geometricamente aparados, terraços e tanques, estende-se por quilômetros e quilômetros de campo.

É mais em sua imensidão do que em seus pormenores decorativos que Versalhes pode considerar-se uma construção barroca (fig. 290). Os seus arquitetos tinham a intenção principal de agrupar os enormes volumes do edifício em alas claramente distintas e de dar a cada ala um aspecto de nobreza e grandiosidade. Acentuaram o centro do andar nobre mediante uma fila de colunas jônicas que sustentam um cornijamento com uma série de estátuas no topo, e ladearam essa efetiva peça central com decorações de um **tipo** semelhante. Com uma simples combinação de formas renascentistas puras, eles dificilmente teriam conseguido quebrar a monotonia de uma fachada tão vasta; mas, com a ajuda de estátuas, urnas e troféus, produziram uma certa dose de variedade. Portanto, é em edifícios como esse que melhor podemos apreciar a verdadeira função e finalidade das formas barrocas. Se os arquitetos de Versalhes tivessem sido um pouco mais audaciosos do que foram, e usado meios menos ortodoxos de articulação e agrupamento do enorme edifício, é possível que seu êxito fosse ainda maior.

Só na geração seguinte é que essa lição foi completamente absorvida pelos arquitetos do período. Pois as igrejas romanas e os palácios franceses do estilo barroco estimularam a imaginação da época. Todo principezinho do Sul da Alemanha queria ler o seu Versalhes; todo pequeno mosteiro da Áustria ou Espanha queria compelir com o esplendor impressionante dos projetos de Borromini e de Bernini. O período em redor de 1700 foi um dos maiores da arquitetura: e não só da arquitetura. Esses palácios e igrejas não eram simplesmente projetados como edifícios; todas as artes tinham que contribuir para o efeito de um mundo fantástico e artificial. Cidades inteiras foram usadas como cenários teatrais, áreas de campo foram convertidas em jardins, regatos e cascatas. Os artistas tinham rédea livre para projetar a seu bel-prazer e traduzir em pedra e estuque dourado suas visões mais inverossímeis. Com freqüência, o dinheiro acabava antes de seus projetos se tornarem realidade, mas o que foi concluído desse surto de criação extravagante transformou a face de muitas cidades e paisagens da Europa católica. Foi particularmente na Áustria, Boêmia e Sul da Alemanha que as idéias do barroco italiano e francês se fundiram no mais audacioso e mais consistente estilo. A fig. 292 mostra o palácio que o arquiteto austríaco, Lucas von Hildebrandt (1668-1745), construiu em Viena para o Príncipe Eugênio de Sabóia, o aliado de Marlborough. O palácio está situado numa colina, e parece pairar ligeiramente sobre um jardim disposto em terraço, com fontes e



291. Versalhes, vista aérea. (*Ver a fig. 290*)



292. O Belveder, em Viena. *Projetado por* HILDEBRANDT, *entre 1720 e 1724*

sebes aparadas. Hildebrandt agrupou-o claramente em sete partes diferentes, que lembram pavilhões de jardim; uma peça central de cinco janelas que *se* projeta para diante, ladeada por duas alas de uma altura só ligeiramente menor; por sua vez, esse grupo é ladeado por um corpo mais baixo e quatro pavilhões de esquina semelhantes a torreões, que emolduram todo o edifício. O pavilhão central e os corpos das esquinas são as partes mais ricamente decoradas, e o edifício forma um padrão intricado, o qual, não obstante, é completamente claro e lúcido em seus contornos. Essa lucidez de maneira nenhuma é perturbada pela ornamentação extravagante e grotesca que Hildebrandt empregou nos detalhes decorativos, as pilastras que se afilam de cima



293. O *hall* de entrada e escadaria do Belveder de Viena. *Projetados por* HILDEBRANDT *em 1724. Segundo uma água-forte do século XVIII*



294. A escada do palácio de Pommersfelden (Alemanha). *Projetada por* HILDEBRANDT, *1713-14, e construída por* DIENTZENHOFER

para baixo, os frontões fracionados entre volutas e arabescos, e as estátuas e troféus que se alinham no telhado.

Só quando se entra no edifício é que se sente em cheio o impacto desse fantástico estilo de decoração. A fig. 293 mostra o *hall* de entrada do palácio do Príncipe Eugênio, e a fig. 294 a escadaria de um palácio alemão projetado por Hildebrandt. Não podemos fazer jus a esses interiores, a menos que os visualizemos em uso — num dia em que o seu proprietário está oferecendo uma festa ou uma recepção, quando os candelabros estão acesos, e homens e mulheres em trajes cerimoniosos e alegres vão chegando para subir essa escadaria. Num tal momento, o contraste entre as ruas sombrias e sem iluminação da época, tresandando de imundície e miséria, e o radiante mundo encantado da residência do fidalgo devia ser esmagador.

As edificações da Igreja utilizaram efeitos impressionantes do mesmo gênero. A fig. 295 mostra o mosteiro austríaco de Melk, sobre o Danúbio. Quando se desce esse rio, o mosteiro, com sua cúpula e suas

torres de insólito formato, ergue-se sobre a colina como urna aparição irreal. Foi erigido por um construtor local chamado Jakob Prandtauer (falecido em 1726) e decorado por algum dos *virtuosi* itinerantes italianos que estavam sempre acessíveis com nova idéias e projetos do vasto repertório de modelos barrocos. Com que mestria esses humildes artistas tinham aprendido a difícil arte de agrupar e organizar um edifício, para lhe dar a aparência de grandiosidade sem monotonia! Também eram cuidadosos ao graduar a decoração e usar parcimoniosamente as mais extravagantes formas, o que lhes dava ainda maior eficácia, nas partes do edifício que queriam pôr em relevo.

No interior, porém, eles abandonam todas as limitações. Nem mesmo Bernini ou Borromini, em seus dias de humor mais exuberante, teriam ido



295. O mosteiro de Melk sobre o Danúbio. *Projetado por* PRANDTAUER *em 1702*



296. Interior da igreja do mosteiro de Melk. *Concluído por volta de 1738, segundo projetos de* PRANDTAUER, BEDUZZI *e* MUNGGENAST

tão longe. Uma vez mais, devemos imaginar o que significava para um simples camponês austríaco deixar sua humilde casa na granja e entrar nesse estranho mundo encantado (fig. 296). Há nuvens por toda parte, com anjos tocando **música** e gesticulando na bem-aventurança do Paraíso. Alguns pousaram no púlpito, outros equilibram-se nas volutas da galeria do coro; tudo parece mover-se e dançar — nem as paredes conseguem ficar quietas e parecem oscilar ao ritmo dos cânticos jubilosos. Nada é "natural" ou "normal" em semelhante igreja... nem pretendia ser. A intenção é fazer-nos antegozar a glória do Paraíso. Talvez não seja essa a idéia que todos fazem do Paraíso, mas, quando está no meio de tudo aquilo, qualquer pessoa sentir-se-á envolvida e porá de lado todas as indagações. É como se penetrasse num mundo em que nossas regras e nossos padrões simplesmente não se aplicam.

Pode-se compreender que ao norte dos Alpes, não menos do que na Itália, as artes individuais fossem arrebatadas na orgia de decoração e perdessem muito de sua importância independente. Houve, é claro, pintores e escultores distintos no período em torno de 1700, mas talvez só existisse um mestre cuja arte se compara à dos grandes pintores da primeira metade do século XVII. Esse mestre foi Antoine Watteau (1684-1721). Watteau era oriundo da Bélgica, mas instalou-se em Paris, onde faleceu aos 37 anos de idade. Também projetou decorações de interiores para os palácios da nobreza, a fim de fornecer o fundo apropriado para as festas da sociedade cortesã. Mas dir-se-ia que as festas reais não satisfaziam a imaginação do



297. WATTEAU: Festa num parque. *Cerca de 1718. Londres, Wallace Collection*

artista. Ele começou a pintar suas próprias visões de uma vida divorciada de todas as privações e trivialidades, uma vida fictícia de alegres piqueniques em parques de sonho onde nunca chove, de saraus musicais onde todas as damas são belas e todos os enamorados graciosos, uma sociedade em que todos se vestem de refulgentes sedas sem ostentação, e onde a vida dos pastores e pastoras parece ser uma sucessão de minuetos. De uma tal descrição poder-se-ia ter a impressão de que a arte de Watteau é excessivamente amaneirada e artificial. Para muitos, passou a refletir o gosto da aristocracia francesa do começo do século XVIII, que é conhecido como o período rococó — a predileção por cores e decorações delicadas que sucederam ao gosto mais robusto do período barroco e que se expressou em alegre frivolidade. Mas Watteau era um artista grande demais para ser um mero expoente das modas de seu tempo. Pelo contrário, foram os seus sonhos e ideais que ajudaram a modelar o estilo rococó. Assim como Vandyke ajudara a criar a idéia de desenvoltura cavalheiresca que associamos às pessoas de nobre estirpe (fig. 261, p. 319), também Watteau enriqueceu o nosso cabedal de imaginação, graças à sua visão de galanteria espirituosa.

A fig. 297 mostra o seu quadro de uma reunião num parque. Nada existe daquela alegria ruidosa dos folguedos de Jan Steen (fig. 276, p. 337) nessa cena campestre; predomina uma calma doce e quase melancólica. Esses moços e donzelas apenas descansam e sonham, jogam com flores ou entreolham-se. A luz dança em seus trajes reluzentes e transfigura o bosque num paraíso terreno. As qualidades da arte de Watteau, a delicadeza de seu trabalho de pincel e o refinamento de suas harmonias cromáticas não se revelam facilmente em reproduções. Suas pinturas e desenhos imensamente sensíveis devem realmente ser vistos e desfrutados no original. Tal como Rubens, a quem ele admirava, Watteau era capaz de transmitir a impressão de carne palpitante através de uma pitada de giz ou cor. Mas o estado de espírito de seus estudos é tão diferente do de Rubens quanto suas pinturas são diferentes das de Jan Steen. Há um toque de tristeza nessas visões de beleza que é difícil descrever ou definir, mas que eleva a arte de Watteau além da esfera da simples habilidade e da boniteza. Watteau era um homem doente, que morreu prematuramente de tísica pulmonar. Talvez fosse a sua aguda consciência de transitoriedade da beleza que incutiu em sua arte essa intensidade que nenhum de seus muitos admiradores e imitadores pôde igualar.

298. A Arte sob patrocínio régio. *Em 1667, Luís XIV, acompanhado de seu ministro, Colbert, visitou a Real Manufatura Gobelin para manifestar o seu interesse no que seria agora chamado "o padrão do desenho francês", o qual formava um importante "ativo" na "campanha de exportação" de Colbert. A tapeçaria foi encomendada para comemorar o evento*



23. A Era da Razão

Inglaterra e França, Século XVIII

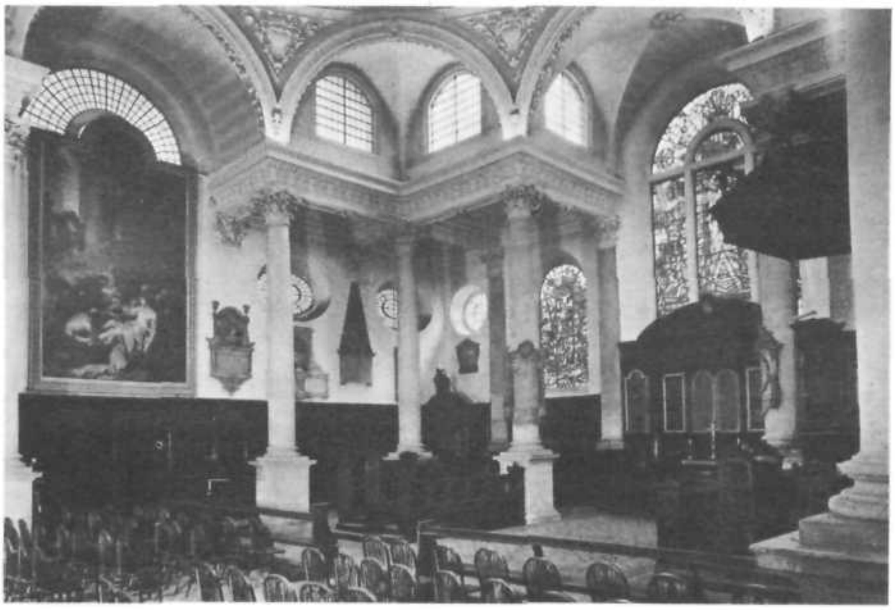


299. Uma catedral do século XVII: S. Paulo, Londres. *Construída por* SIR CHRISTOPHER WREN, *de 1675 a 1710*

O PERÍODO em torno de 1700 tinha presenciado o apogeu do movimento barroco na Europa católica. Os países protestantes não podiam deixar de se impressionar por esse estilo totalmente predominante, mas, apesar disso, não o adotaram realmente. Isso se aplica inclusive á Inglaterra durante o período da Restauração, quando a corte dos Stuart volvia os olhos para a Franca e detestava o gosto e as concepções dos puritanos. Foi durante esse período que a Inglaterra produziu o seu maior arquiteto, *Sir* Christopher Wren (1632-1723), a quem foi confiada a tarefa de reconstruir as igrejas de Londres após o desastroso incêndio de 1666. É interessante comparar a sua Catedral de S. Paulo (fig. 299) com uma igreja do barroco romano, construída apenas uns vinte anos antes (fig. 281, p. 342). Vemos que Wren foi definitivamente influenciado pelos agrupamentos e efeitos da arquitetura barroca, embora nunca tivesse estado em Roma. Tal como a igreja de Borromini, a catedral de Wren, que é muito maior em escala, consiste numa cúpula central, torres laterais e a sugestão de fachada de um templo para emoldurar a entrada principal. Existe uma semelhança clara entre as torres barrocas de Borromini e as de Wren, sobretudo no segundo andar. Não obstante, a impressão geral das duas fachadas é muito diferente. A de S. Paulo não é curva. Não há sugestão de movimento, mas de robustez e estabilidade. O modo como as colunas emparelhadas são usadas para dar imponência e nobreza à fachada recorda mais Versalhes (fig. 290, p. 352) do que o barroco romano. Observando os detalhes, podemos até hesitar sobre se chamar ou não barroco ao estilo de Wren. Em sua decoração nada existe de extravagante ou fantástico. Todas as suas formas aderem estritamente aos melhores modelos da Renascença italiana. Cada forma e cada parte do

edifício pode ser vista por si mesma sem perder o seu significado intrínseco. Comparado com a exuberância de Borromini, ou com o arquiteto de Melk, Wren impressiona-nos por seu comedimento e sobriedade.

O contraste entre a arquitetura protestante e a católica é ainda mais acentuado quando consideramos o interior das igrejas de Wren, por exemplo, a de St. Stephen Walbrook em Londres (fig. 300). Uma igreja como essa é projetada principalmente como uma sala de reunião onde os fiéis se congregam para o culto. Seu propósito não é evocar visões de um outro mundo, mas, pelo contrário, permitir-nos o recolhimento, a concentração em nossos



300. Interior de St. Stephen Walbrook, Londres. *Projeto de* SIR CHRISTOPHER WREN, *1672*

próprios pensamentos. Nas numerosas igrejas que projetou, Wren empenhou-se em variações sempre novas em torno do tema de uma vasta sala que fosse ao mesmo tempo digna e simples.

Assim foi com as igrejas e lambem com os palácios. Nenhum rei da Inglaterra poderia ter levantado as prodigiosas verbas requeridas para construir um Versalhes e "nenhum par de Inglaterra pensaria sequer em competir com o enxame de príncipes alemães em luxo e extravagância. É verdade que a febre de construção chegou à Inglaterra. O Palácio de Blenheim, dos Marlborough, é ainda maior em escala do que o Belveder do Príncipe Eugênio. O ideal setecentista inglês, entretanto, não era o palácio, mas a residência de campo.

301. Chiswick House, Londres. *Projetada por* LORDE BURLINGTON *e* WILLIAM KENT, *por volta de 1725, e ampliada por* JAMES WYATT *em 1788*



Os arquitetos dessas residências de campo rejeitaram usualmente as extravagâncias do estilo barroco. A ambição deles era não infringirem qualquer regra do que consideravam '"bom gosto" e, assim, preocupavam-se em respeitar o mais possível às leis reais ou supostas da arquitetura clássica. Os arquitetos da Renascença italiana que tinham estudado e medido as ruínas dos edifícios clássicos com meticulosidade científica haviam publicado seus subsídios em compêndios, a fim de dotarem os construtores e artífices com modelos. O mais famoso desses livros foi escrito por Andréa Palladio (p. 278). Sua obra, *Os Quatro Livros de Arquitetura,* passou a ser considerada a autoridade suprema em todas as regras de gosto em arquitetura, na Inglaterra do século XVIII. Construir um palacete "à maneira paladiana" era considerada a última palavra em moda. A fig. 301 mostra um palacete paladiano, Chiswick House, perto de Londres. Sua peça central, projetada para seu próprio uso pelo grande líder do gosto e da moda. Lorde Burlington (1695-1753), é, com efeito, uma estreita imitação da Villa Rotonda de Palladio (fig. 229, p. 277). Por certo, os acrescentamentos posteriores, no século XVIII (que foram danificados durante a II Guerra Mundial e depois removidos), mostram que o gosto barroco pela exibição impressionante não era inteiramente rejeitado na Inglaterra. Como tantas residências de campo do período, essa foi

decomposta em diferentes "alas" e "pavilhões", cujo agrupamento efetivo pode ser comparado ao Belveder de Hildebrandt (fig. 292, p. 354). Mas essa surpreendente semelhança no traçado geral também realça a diferença nos detalhes, pois, ao invés de Hildebrandt e outros arquitetos da Europa católica, os arquitetos que projetaram os palacetes britânicos, em momento algum, violaram as regras estritas do estilo clássico. O pórtico imponente tem a forma correta de um templo antigo, com sua frente construída na ordem coríntia (p. 73). A parede do edifício é simples e lisa, não há curvas nem volutas, nem estátuas coroando o telhado, nem decorações grotescas.

Pois a regra do gosto na Inglaterra de Lorde Burlington e de Alexander Pope era também a regra da razão. O temperamento geral do país opunha-se aos vôos de fantasia dos projetos barrocos e a uma arte que visava o desencadear irreprimível de emoções. Os parques e jardins no estilo de Versalhes, cujas sebes tosquiadas e aléias intermináveis tinham ampliado o projeto dos arquitetos muito além do próprio edifício, fazendo-o penetrar fundo nos campos circundantes, foram condenados como absurdos e artificiais. Um parque ou jardim deve refletir as belezas da natureza, deve ser uma coleção de belos cenários naturais, como os que seduziriam os olhos de um pintor. Foram homens como Kent que inventaram o "jardim paisagístico" inglês como arredores ideais para suas residências paladianas. Assim como tinham recorrido a autoridade de um arquiteto italiano para as regras da razão e do bom gosto na construção, também se voltaram para um pintor meridional que ditasse os padrões de beleza paisagística. A idéia deles sobre que aspecto a natureza devia ter foi amplamente derivada da pintura de Claudc Lorrain. É interessante comparar a paisagem dos encantadores jardins de Stourliead no Witishire (fig. 302), que foram traçados antes de meados do século XVIII, com obras desses dois mestres. O "templo" ao fundo recorda de novo a "Villa Rotonda" de Palladio (fig. 229. p. 277) (a qual. por sua vez. teve por modelo o Panteão romano), enquanto que toda a vista, com seu lago, ponte e evocação de edifícios romanos, confirma as minhas observações sobre a influência que a pintura de Claude Lorrain (fig. 254. p. 309) iria exercer sobre a beleza da paisagem inglesa.

A posição dos pintores e escultores ingleses sob o domínio do gosto e da razão nem sempre foi das mais invejáveis. Vimos que a vitória do Protestantismo na Inglaterra e a hostilidade puritana contra imagens e luxo tinham



302. O Parque de Stourhead, Wiltshire. *Traçado de 1741 em diante*

desferido um severo golpe na tradição artística inglesa. Quase a única finalidade para a qual ainda havia demanda, na esfera da pintura, era a produção de retratos, e mesmo essa função tinha sido predominantemente exercida por artistas estrangeiros, como Holbein (p. 288) e Vandyke (p. 316), chamados à Inglaterra depois de terem estabelecido sua reputação no Continente.

Os cavalheiros elegantes dos dias de Lorde Burlington não tinham quaisquer objeções a fazer a pinturas ou esculturas por motivos de puritanismo, mas tampouco estavam empenhados em entregar suas encomendas a artistas nativos que ainda não tivessem feito um nome no estrangeiro. Se queriam um quadro para suas mansões, preferiam comprar um que ostentasse a assinatura de algum famoso mestre italiano. Orgulhavam-se de ser "entendidos" e alguns deles reuniram coleções admiráveis de velhos mestres sem, no entanto, darem muito emprego aos pintores de seu tempo.

Esse estado de coisas irritou imensamente um jovem gravador inglês que ganhava a vida ilustrando livros. Seu nome era **William** Hogarth (1697-1764). Considerava-se um pintor tão bom quanto aqueles cujas obras eram compradas por centenas de libras no estrangeiro, mas sabia não haver público para a



303. HOGARTH: O libertino em Bedlam. *De* The Rake's Progress (Vida de um Libertino). *1735. Londres. Museu de SirJohn Soane*

arte contemporânea na Inglaterra. Portanto, partiu deliberadamente para a criação de um novo tipo de pintura que atraísse os seus compatriotas. Sabia ser muito provável que perguntassem: "Qual é a utilidade de uma pintura?", e decidiu que, a fim de impressionar pessoas criadas na tradição puritana, a arte deve ter uma finalidade óbvia. Assim, planejou um certo número de quadros que ensinassem às pessoas as recompensas da virtude e os castigos do pecado. Mostraria a "Vida de um Libertino" *(Rake's Progress)* desde a ociosidade e a devassidão até ao crime e à morte, ou "As Quatro Fases da Crueldade" *(The Four Stages of /Cruelty),* desde um garoto que maltrata um gato até ao homicídio brutal por um adulto. Pintaria essas histórias edificantes e exemplos de advertência de maneira tal que quem visse a série de quadros entenderia todos os incidentes e lições que eles ensinavam. Suas pinturas, de fato, lembravam uma espécie de pantomima em que todos os personagens têm sua tarefa determinada e esclarecem o seu significado através de gestos e o uso de adereços cênicos. O próprio Hogarth comparou esse novo tipo de pintura à arte do teatrólogo e do diretor teatral. Empenhou-se em realçar o que chamava o "caráter" de cada figura, não só através de sua fisionomia mas também do vestuário e do comportamento. Cada uma de suas seqüências pictóricas pode ser lida como uma história ou, melhor dizendo, como um sermão. A esse respeito, esse tipo de arte talvez não fosse tão novo quanto Hogarth pensava. Sabemos que a arte medieval usou imagens para transmitir uma lição, e essa tradição do sermão pictórico subsistira na arte popular até à época de Hogarth. Gravuras toscas eram vendidas nas feiras para mostrar a triste sina do ébrio ou os perigos do jogo de azar, e os cantadores ambulantes vendiam folhetos ilustrados com as mesmas histórias. Hogarth, contudo, não era um artista popular nessa acepção. Fizera um cuidadoso estudo dos mestres do passado e de seu modo de obterem efeitos pictóricos. Conhecia os mestres holandeses, como Jan Sieen, que enchiam seus quadros de episódios jocosos inspirados na vida das pessoas e se distinguiam na forma de realçar a expressão característica de um tipo (fig. 276. p. 337). Também conhecia os métodos dos artistas de seu tempo, dos pintores venezianos do tipo de Guardi (fig. 288, p. 350), que lhe haviam ensinado o artifício de evocar a idéia de uma figura com meia dúzia de vigorosas pinceladas.

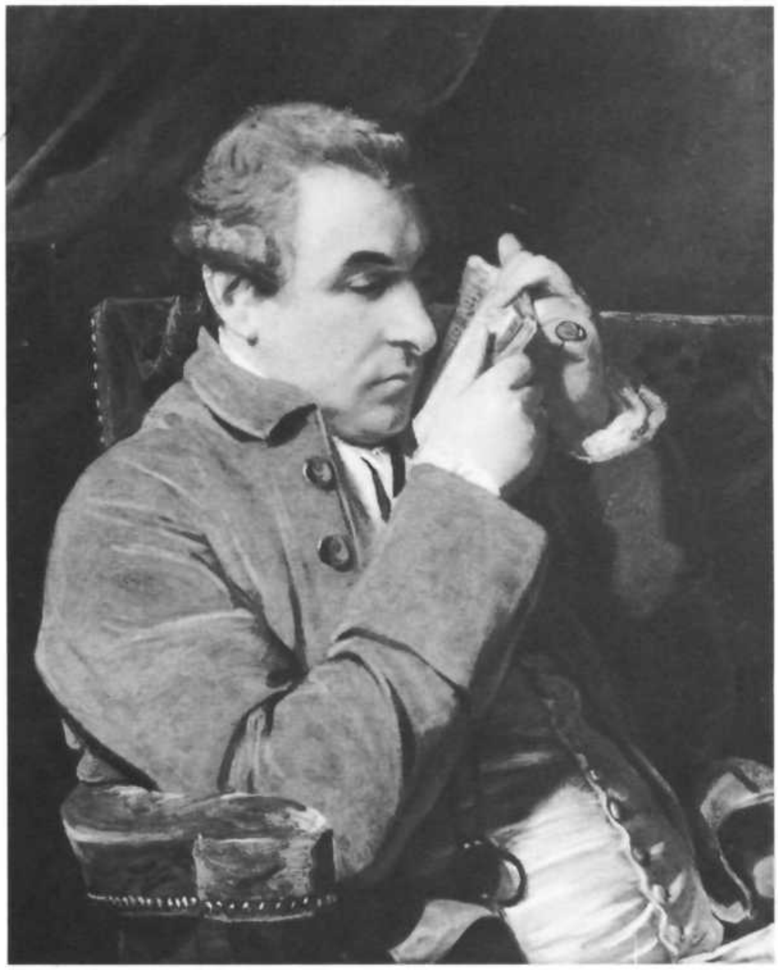
A fig. 303 mostra um episódio de "Vida de um Libertino", em que o mísero chega ao termo de seus dias como um louco desvairado no hospício de Bedlam. É uma cena crua de horror, com todos os tipos de loucos aí representados: o religioso fanático na primeira cela, contorcendo-se em seu catre de palha como a paródia de uma pintura barroca de um santo; o megalomaníaco com sua coroa real, que se vê na cela seguinte; o idiota que rabisca na parede de Bedlam um quadro do mundo; o cego com seu telescópio de papel: o trio grotesco agrupado em redor da escada — o sorridente violinista, o cantor bobo e a figura tocante do homem apático que está sentado e de olhar perdido; e. finalmente, o grupo do libertino

agonizante, que é apenas pranteado pela criada que ele outrora abandonara. Já desfalecido, retiram-lhe os grilhões, o cruel equivalente da camisa-de-força. Já não são precisos. E uma cena trágica, que se torna ainda mais trágica pela presença do grotesco anão, que zomba de tudo, e pelo contraste com as duas elegantes visitantes, que tinham conhecido o libertino em seus dias de prosperidade.

Cada figura e cada episódio no quadro tem seu lugar na história que Hogarth conta, mas isso não bastaria por si só para fazer dele uma boa pintura. O extraordinário em Hogarth é que, apesar de toda a sua preocupação com o tema, ele continuou sendo sobretudo um pintor, não só no modo como usou seu pintei e distribuiu luz e cor, mas também na considerável habilidade que demonstrou no arranjo de seus grupos. O grupo em redor do libertino, apesar de todo o seu horror grotesco, é tão cuidadosamente composto quanto qualquer pintura italiana da tradição clássica. Hogarth, de fato, orgulhava-se muito de sua compreensão dessa tradição. Estava certo de ter descoberto a lei que governava a beleza. Escreveu um livro, intitulado *The **Analysts** of Beauty* (A *Análise do Belo),* para explicar a idéia de que uma linha ondulante será sempre mais bela do que uma angular. Hogarth pertenceu também à era da razão e acreditava em regras ensináveis de gosto; mas não conseguiu dissuadir seus compatriotas da propensão para os velhos mestres. É certo que as suas séries pictóricas lhe granjearam grande fama e considerável soma de dinheiro, mas sua reputação devia-se menos às telas do que às reproduções que delas fez em gravuras que eram compradas por um público pressuroso. Como pintor, os "entendidos" do período não o tomavam a sério e, ao longo de sua vida, manteve uma campanha acirrada contra o gosto baseado no "bom-tom".

Só uma geração depois nasceria outro pintor inglês cuja arte satisfez a sociedade elegante da Inglaterra setecentista: *Sir* Joshua Reynolds (1723-92). Ao contrário de Hogarth, Reynolds estivera na Itália e chegara a acordo com os peritos de seu tempo em que os grandes mestres da Renascença italiana — Rafael, Miguel Ângelo, Correggio e Ticiano — eram exemplos inigualáveis da verdadeira arte. Absorvera os ensinamentos atribuídos a Carracci (fig. 250. p. 305), para quem a única esperança de um artista residia no estudo cuidadoso e imitação do que se chamavam as excelências dos antigos mestres — o desenho de Rafael, a cor de Ticiano e assim por diante. Posteriormente, quando Reynolds já fizera carreira como artista na Inglaterra e se tornara o primeiro presidente da recém-fundada Royal Academy of Art, expôs essa doutrina "acadêmica" numa série de discursos, os quais ainda hoje são leitura interessante. Mostram que Reynolds, à semelhança de seus contemporâneos (como o Dr. Johnson), acreditava nas regras do gosto e na importância da autoridade em arte. Eslava convencido de que o procedimento correto em arte podia, em considerável medida, ser ensinado, se aos estudantes fossem proporcionados meios e instalações para estudarem, as obras-primas reconhecidas da pintura italiana. Suas preleções estão repletas de exortações para que se escolham temas dignos e grandiosos, pois Reynolds acreditava que só o imponente e o impressionante eram dignos do nome de Grande Arte. "'Em vez de se esforçar por divertir a humanidade com a perfeição minuciosa de suas imitações, o pintor genuíno", escreveu Reynolds em seu terceiro *Discourse,* "deve empenhar-se em melhorá-las pela grandeza de suas idéias".

De uma citação como essa poder-se-ia facilmente aduzir que Reynolds era um tanto pomposo e enfadonho, mas se lermos os seus discursos e olharmos seus quadros logo nos livramos de tal preconceito. O fato é que ele aceitou as opiniões sobre arte que encontrou nos escritos dos críticos influentes do século XVIII, os quais estavam todos muito preocupados com a dignidade do que era designado por "pintura histórica". Vimos como os



304. REYNOLDS: Retrato de Joseph Baretti. *1774.* *Coleção particular*

artistas tiveram que lutar arduamente contra o esnobismo social que fazia as pessoas tratarem os pintores e escultores com sobranceria porque eles trabalhavam com as mãos (p. 218). Sabemos como os artistas tiveram de insistir em que seu verdadeiro trabalho não era manual, mas cerebral, e que não faziam menos jus a serem recebidos na sociedade polida do que os poetas ou os humanistas. Foi através dessas discussões que os artistas se viram forçados a enfatizar a importância da invenção poética em arte e os temas elevados que preocupavam seus espíritos. E argumentavam: "Vamos admitir que possa haver algo subalterno em pintar um retrato ou paisagem tirado do natural, quando a mão tem meramente que copiar o que os olhos vêem; mas requer seguramente mais do que mero artesanato — requer erudição e imaginação pintar um tema como a 'Aurora' de Reni ou 'Et in Arcadia ego' de Poussin" (fig. 253. p. 308). Sabemos hoje que há uma falácia nesse argumento. Sabemos que nada há de indigno em qualquer gênero de trabalho manual e que, além disso, para pintar um bom retrato ou paisagem exige-se bem mais do que olhar atento e mão segura. Mas cada período e cada sociedade tem seus próprios preconceitos em questões de arte e de gosto — não excluindo a nossa, é claro. Na verdade, o que torna tão interessante examinar essas idéias, que pessoas altamente inteligentes no passado consideraram axiomáticas, é precisamente aprendermos desse modo a também nos examinarmos.

Reynolds era um intelectual, um amigo do Dr. Johnson e seu círculo, mas igualmente acolhido em elegantes residências de campo e mansões citadinas dos ricos e poderosos. E, embora acreditasse sinceramente na superioridade da pintura histórica, e esperasse a sua ressurreição na Inglaterra, aceitou o fato de que a única espécie de arte realmente em demanda nesses círculos era o retratismo. Vandyke estabelecera um padrão de retratos de sociedade que todos os pintores em voga das gerações subseqüentes tentaram atingir. Reynolds podia ser tão lisonjeiro e tão elegante quanto os melhores deles, mas gostava de adicionar um interesse extra às suas pinturas de pessoas, a fim de realçar-lhes o caráter e o papel que desempenhavam na sociedade. Assim, a fig. 304 representa um intelectual do círculo do Dr. Johnson, o erudito italiano Joseph Baretti, que tinha compilado um dicionário inglês-italiano e traduziu mais tarde os *Discourses* de Reynolds para o italiano. É um registro perfeito, íntimo sem ser impertinente, e, ainda por cima, uma excelente pintura.

Mesmo quando tinha que pintar uma criança, Reynolds tentava fazer da tema mais do que um simples retrato, escolhendo cuidadosamente o seu cenário. A fig. 305 mostra-nos o retrato de "Miss Bowles com seu cão". Lembramo-nos de que Velázquez também pintou o retrato de uma criança com seu cachorrinho (fig. 265). Mas Velázquez interessava-se pela contextura e cor do que via. Reynolds quer mostrar-nos o tocante amor da criança por seu cachorrinho de estimação. Conta-se que se deu ao trabalho de conquistar primeiro a confiança da menina, antes de se dispor a pintá-la. Foi convidado para a casa dela e ficou

sentado a seu lado à mesa, "quando a divertiu tanto com histórias e truques que ela passou a considerá-lo a pessoa mais encantadora do mundo. Fazia-a olhar para alguma coisa distante da mesa e roubava-lhe o prato; depois fingia procurá-lo e arranjava um meio de o fazer voltar ao lugar sem que ela percebesse tomo. No dia seguinte, a menina ficou encantada por ir a casa dele, onde se sentou para posar com uma expressão cheia de divertido prazer, expressão que ele captou imediatamente e nunca mais se perdeu". Não admira que o resultado seja menos espontâneo e muito mais premeditado do que o arranjo singelo e sem rodeios de Velázquez. E verdade que, se compararmos a sua manipulação de tinta e o seu tratamento da pele da menina e do pêlo fofo do animal com o de Velázquez, talvez achemos **Reynolds** decepcionante. Mas seria injusto esperar dele um efeito que não era o pretendido. Ele queria realçar o caráter da doce menina e tornar sua ternura e seu encanto vivos para nós. Hoje, quando os fotógrafos nos acostumaram tanto a observar uma criança em situação análoga, talvez achemos difícil apreciar totalmente a originalidade do tratamento de Reynolds. Mas não devemos responsabilizar um mestre pelas imitações que estragaram seus efeitos. Reynolds nunca permitiu que o interesse do tema perturbasse a harmonia da pintura em seu todo.

Na Wallace Collection, em Londres, onde se encontra o retraio de Miss Bowles, há também o retrato de uma menina aproximadamente da mesma idade, de autoria do seu maior rival no campo do retratismo. Thomas Gainsborough (1727-88), que era apenas quatro anos mais moço do que Reynolds. É o retrato de Miss Haverfield (fig. 306). Gainsborough pintou a



305. REYNOLDS: Retrato de Miss Bowles com seu cão. *1775. Londres, Wallace Collection*

jovem quanto atava as filas de seu chapéu. Nada há de particularmente interessante na ação dela. Imaginemos que ela esteja terminando de se vestir para um passeio. Mas Gainsborough sabia como insuflar tanta graciosidade e encanto ao simples movimento que o achamos tão satisfatório quanto a invenção de Reynolds da menina abraçada ao cachorrinho. Gainsborough estava muito menos interessado em "invenção" do que Reynolds. Ele nasceu na região rural de Suffolk, tinha um dom natural para a pintura e nunca considerou necessário ir a Itália estudar os grandes mestres. Em comparação com Reynolds e todas as suas teorias sobre a importância da tradição. Gainsborough era quase um autodidata. Existe algo no relacionamento dos dois que recorda o contraste entre o erudito Annibale Carracci, que queria reviver a

maneira de Rafael, e o revolucionário Caravaggio, que não queria



306. GAINSBOROUGH: Retrato de Miss Haverfield. *Cerca de 1780. Londres, Wallace Collection*

reconhecer outro mestre exceto a própria natureza. Seja como for, Reynolds via Gainsborough sob esse prisma, como um gênio que se recusava a copiar os mestres e. tanto quanto admirava a habilidade do seu rival, sentia-se também obrigado a advertir seus alunos contra os princípios que ele defendia. Hoje, transcorridos quase dois séculos, os dois mestres não nos parecem muito diferentes. Apercebemo-nos, talvez mais claramente do que eles, de quanto ambos deviam à tradição de Vandyke e a moda predominante de seu tempo, Mas, se voltarmos ao retraio de Miss Haverfield com esse contraste em mente, compreendemos as qualidades particulares que distinguem o enfoque puro e espontâneo de Gainsborough do estilo mais elaborado de Reynolds. Vemos agora que Gainsborough não tinha a intenção de ser "intelectual"; queria pintar retratos não-convencionais em que pudesse exibir seu brilhante talento de pincel e sua agudeza de visão. E, assim, teve maior êxito naquilo em que Reynolds nos desapontou. Sua representação da juvenil compleição da criança e o material brilhante de sua capa, o tratamento dos babados e fitas do chapéu, tudo isso mostra sua consumada habilidade na tradução da contextura e superfície de objetos visíveis. As pinceladas rápidas e impacientes quase nos recordam o trabalho de Frans Hals (fig. 268, p. 327). Mas Gainsborough era um artista menos robusto. Em muitos de seus retratos há uma delicadeza de nuanças e um refinamento de toque que lembram mais as visões de Watteau (fig. 297. p. 358).

Tanto Reynolds quanto Gainsborough sentiam-se algo infelizes por estarem abafados de encomendas de retratos quando queriam pintar outras coisas. Mas, enquanto Reynolds ansiava por tempo e lazer para pintar ambiciosas cenas mitológicas ou episódios da História Antiga. Gainsborough queria pintar justamente aqueles **assuntos** que o seu rival desprezava. Paisagens era o que ele desejava pintar. Pois, ao invés de Reynolds, que era um homem de sociedade. Gainsborough amava a tranqüilidade do campo e entre os seus poucos divertimentos era de música de câmara que ele realmente gostava. Infelizmente. Gainsborough não pôde encontrar muitos compradores para as suas paisagens e por isso um grande número de seus quadros permaneceu como simples esboços feitos para sua satisfação pessoal (fig. 307). Nesses esboços, ele dispôs as árvores e colinas do campo inglês em cenas pitorescas que nos lembram ser essa a época do jardineiro paisagista. Pois os esboços de Gainsborough não são vistas desenhadas diretamente da natureza. São "composições" paisagísticas, destinadas a evocar e refletir um estado de

espírito.

No século **XVIII,** as instituições inglesas e o gosto inglês tornaram-se os modelos admirados de todos os povos da Europa que ansiavam pelo governo



307.
GAINSBOROUGH:
Cena real.
Desenho, cerca de 1876. Londres, Victoria and Albert Museum

da Razão. Pois na Inglaterra a arte não tinha sido usada para enaltecer o poder e a glória de governantes por direito divino. O público servido por Hogarth, até as pessoas que posavam para os retratos de Reynolds e Gainsborough, eram mortais comuns. Recorde-se que também na França a maciça grandiosidade barroca de Versalhes tinha passado de moda no começo do século **XVIII,** a favor dos efeitos mais delicados e íntimos do rococó de Watteau (fig. 297, p. 358). Todo esse mundo de deslumbramento aristocrático começava agora a declinar. Os pintores passavam a observar a vida dos homens e mulheres comuns de seu tempo, a desenhar episódios comoventes ou divertidos que pudessem ser desenrolados numa história. O maior deles foi Jean Siméon Chardin (1699-1779), um pintor dois anos mais moço do que Hogarth. A fig. 308 mostra um de seus quadros encantadores — um quarto simples com uma mulher pondo o "jantar na mesa e pedindo a duas crianças que rezem a ação de Graças. Chardin gostava desses tranqüilos vislumbres da vida de pessoas comuns. Assemelha-se ao holandês Vermeer (fig. 280. p. **341)** no modo como sente e preserva a poesia de uma cena **doméstica,** sem cuidar de efeitos impressionantes ou alusões significativas. Mesmo a sua cor é calma e comedida, e. em comparação com as pinturas cintilantes de Watteau, as suas obras podem parecer que carecem de brilho. Mas. se as estudarmos no original, logo descobrimos nelas uma discreta mestria na sutil gradação de tons e no arranjo aparentemente ingênuo da cena que fazem de Chardin um dos mais adoráveis pintores do século XVIII.



308. CHARDIN: *Le Bénédicité* (Oração de Graças). *1739. Paris, Louvre*

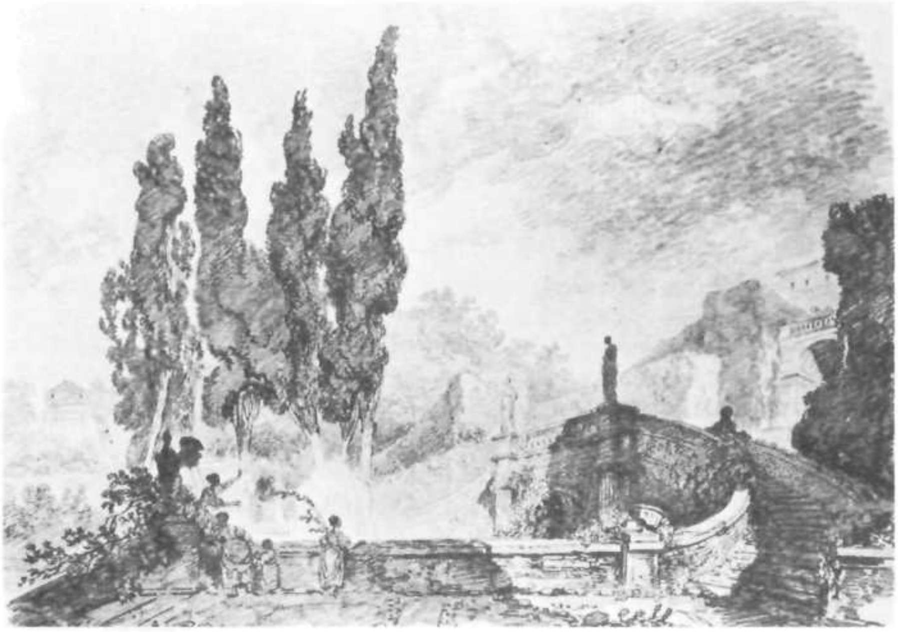


309. HOUDON: Retrato de Voltaire. *1778. Londres, Victoria and Albert Museum*

Na França, como na Inglaterra, o novo interesse por seres humanos comuns em vez dos acessórios decorativos e exteriores do poder beneficiou a arte do retrato. Talvez o maior dos retratistas franceses não fosse um pintor, mas um escultor, Jean-Antoine Houdon (1741-1828). Em seus maravilhosos bustos. Houdon deu continuidade a tradição iniciada por Bernini há mais de cem anos (fig. 283, p. **344).** A **fig.** 309 mostra o busto de Voltaire, de Houdon, e permite-nos *ver*, no rosto desse grande paladino da

razão, o espírito mordaz, a inteligência penetrante, e também a profunda compaixão de um homem de gênio.

O gosto pelos aspectos "pinturescos" da natureza, finalmente, que inspiraram os esboços de Gainsborough na Inglaterra, também é encontrado na França setecentista. A fig.110 reproduz um desenho de J. H. Fragonard (1732-1806), que pertenceu à geração de Gainsborough. Também Fragonard foi um pintor de grande encanto que seguiu a tradição de Watteau em seus temas inspirados na vida da alta sociedade. Em seus desenhos de paisagens, era um mestre dos efeitos impressionantes. A vista da Villa d'Este em **Tívoli,** perto de Roma, prova como ele podia encontrar grandiosidade e encanto num trecho de paisagem real.



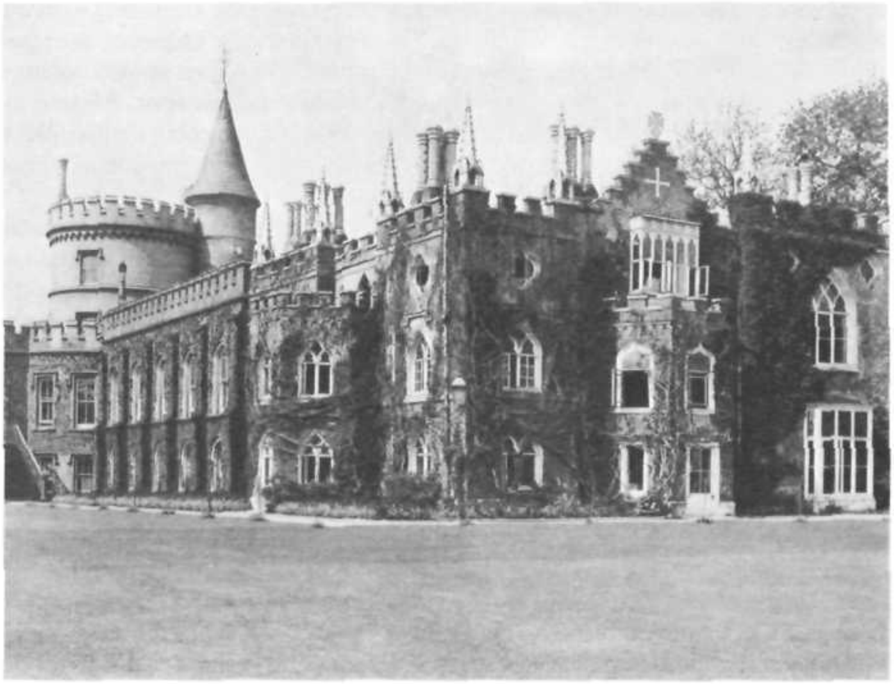
310. FRAGONARD: O parque da Villa d'Este em Tivoli. *Desenho, cerca de 1760. Besançon, Museu*

311. A Escola de Modelos ao Vivo na Real Academia, com retratos de destacados artistas, inclusive Reynolds (o que está com a corneta acústica). *Pintura de* ZOFFANY, *1771. Castelo de Windsor*



24. A Ruptura na Tradição

Inglaterra, América e França, Final do Século XVIII e Começo do Século XIX



312. Uma residência neogótica: Strawberry Hill, Twickenham. WALPOLE, BENTLEY e CHUTE, *cerca de 1750-75*

NOS **LIVROS** DE HISTORIA, a época moderna começou com a descoberta da América por Colombo em 1492. Recordamos a **importância** desse período na arte. Era o período da Renascença, o tempo em que ser pintor ou escultor deixou de ser uma ocupação como qualquer outra e se tornou uma vocação à parte. Foi o período durante o qual a Reforma, através de sua luta contra as **imagens** nas igrejas, pôs fim ao mais freqüente uso de pinturas e esculturas em grandes partes da Europa, e forçou os artistas a procurarem um novo mercado. Por mais importantes, porém, que todos esses acontecimentos fossem, não resultaram numa súbita ruptura. A grande maioria dos artistas ainda estava organizada em corporações e companhias, ainda tinha aprendizes como os outros artesãos, e ainda se apoiava em encomendas passadas, predominantemente, pela aristocracia abastada, a qual precisava de artistas para decorarem seus palácios e residências de campo, e adicionarem seus retratos as galerias de antepassados. Mesmo depois de 1492, por outras palavras, a arte **reteve** um lugar natural na vida da gente de lazer, e era geralmente considerada algo perfeitamente dispensável. Embora as modas se transformassem e os artistas se preocupassem com diferentes problemas, estando alguns mais interessados em arranjos harmoniosos de figuras, outros em combinações de cores ou na realização de expressões dramáticas, a finalidade da pintura e escultura continuava, de um modo geral, sendo a mesma e ninguém a questionava seriamente. Essa finalidade era fornecer belas coisas às pessoas que as queriam ter e desfrutar. Havia, é certo, várias escolas de pensamento que debatiam entre si o significado de "Belo" e se era bastante desfrutar a habilidosa imitação da natureza, graças à qual Caravaggio, os pintores holandeses ou homens como Gainsborough, tinham ficado famosos, ou se a verdadeira beleza não dependeria antes da capacidade do artista para "idealizar" a natureza, como teria feito Rafael, Carracci, Reni ou Reynolds. Mas essas controvérsias não devem fazer-nos esquecer até que ponto existia um terreno comum entre os litigantes, e quantos pontos comuns havia entre os artistas a quem eles adotavam como seus favoritos. Mesmo os "idealistas" concordam em que o artista deve estudar a natureza e aprender a desenhar a partir do nu; e até os "naturalistas" concordam em que as obras da antigüidade clássica eram insuperáveis em beleza.

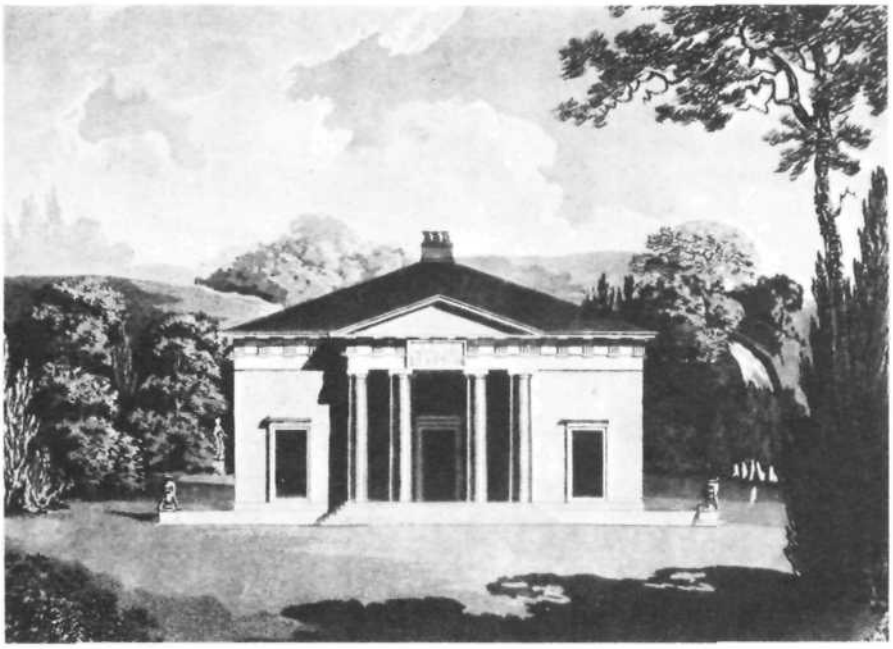
Em fins do século XVIII, esse terreno comum parecia estar cedendo gradualmente. Atingimos a época realmente moderna que dealbou quando a Revolução Francesa de 1789 pôs fim a tantos pressupostos que haviam sido tomados por verdadeiros durante séculos, se não por milênios. Assim como a Grande Revolução tem suas raízes na Era da Razão, aí se originaram também as mudanças nas idéias do homem sobre arte. A primeira dessas mudanças refere-se à atitude do artista em relação ao que se chama "estilo". Há um personagem numa das comédias de Molière que fica profundamente atônito quando lhe dizem que falou em prosa toda a sua vida sem o saber. Algo um pouco semelhante aconteceu com os artistas do século XVIII. Em épocas anteriores, o estilo do período era simplesmente o modo como se faziam as coisas; era praticado porque as pessoas achavam ser essa a melhor maneira de obter certos efeitos

desejados. Na Era da Razão, as pessoas começaram a ficar mais exigentes a respeito de estilo e estilos. Muitos arquitetos ainda estavam convencidos, como vimos, de que as regras estabelecidas nos livros de Palladio garantiam o estilo "certo" para construções elegantes. Mas, quando nos voltamos para os compêndios, no tocante a essas questões, é quase inevitável que encontraremos quem diga: "Mas por que há de ser apenas o estilo de Palladio?" Foi isso o que aconteceu na Inglaterra no século XVIII. Entre os "entendidos" mais requintados havia alguns que queriam ser diferentes dos outros. O mais característico desses cavalheiros ociosos que passavam o tempo pensando sobre estilos e regras do gosto foi o famoso Horace Walpole, filho do Primeiro-Ministro da Inglaterra. Foi Walpole quem decidiu que era enfadonho ter sua residência de campo em Strawberry Hill construída como qualquer outro correto palacete paladiano. Tinha gosto pela originalidade e o romântico, e era notório por sua extravagância. Foi em conformidade com esse caráter que decidiu ter Strawberry Hill construído ao estilo gótico como um castelo do passado romântico (fig. 312). Nessa época, cerca de 1770, o palacete gótico de Walpole passou por uma excentricidade de um homem que queria exibir seus interesses de antiquário; mas, à luz do que viria a acontecer depois, foi realmente mais do que isso. Foi um dos primeiros indícios daquela consciência individual que levou as pessoas a escolherem o estilo de suas casas do mesmo modo que se seleciona o padrão do papel de parede.



313. Uma fachada Regência: Dorset House, Cheltenham. *Projetada por* J. B. PAPWORTH, *cerca de 1825*

Houve numerosos sintomas dessa espécie. Enquanto Walpole escolhia o estilo gótico para sua residência de campo, o arquiteto William Chambres (1726-96) estudava o estilo chinês de construções e jardins, e construía o seu Pagode Chinês em Kew Gardens. A maioria dos arquitetos, é verdade, ainda se atinha às formas clássicas da construção renascentista, mas até eles se mostravam cada vez mais preocupados a respeito do estilo correto. Olhavam com alguma apreensão a prática e tradição da arquitetura que se desenvolvera a partir da Renascença. Concluíram que muitas dessas práticas não tinham qualquer base genuína que as sancionasse nas construções da Grécia clássica. Aperceberam-se, chocados, de que o que passava por serem as regras da arquitetura clássica desde o século XV se baseava num punhado de ruínas romanas de um período mais ou menos decadente. Ora, os templos da Atenas de Péricles tinham sido agora redescobertos e gravados por zelosos viajantes, e tinham um aspecto flagrantemente diverso dos planos clássicos encontrados no livro de Palladio. Assim, esses arquitetos ficaram preocupados com o estilo correto. A "Ressurreição Gótica" de Walpole foi acompanhada de perto por uma "Ressurreição Grega" que culminou no período da Regência (1810-20). Foi esse um período em que muitas das principais estâncias termais inglesas desfrutaram sua maior prosperidade, e é nessas cidades que se pode estudar melhor as formas da ressurreição grega. A fig.

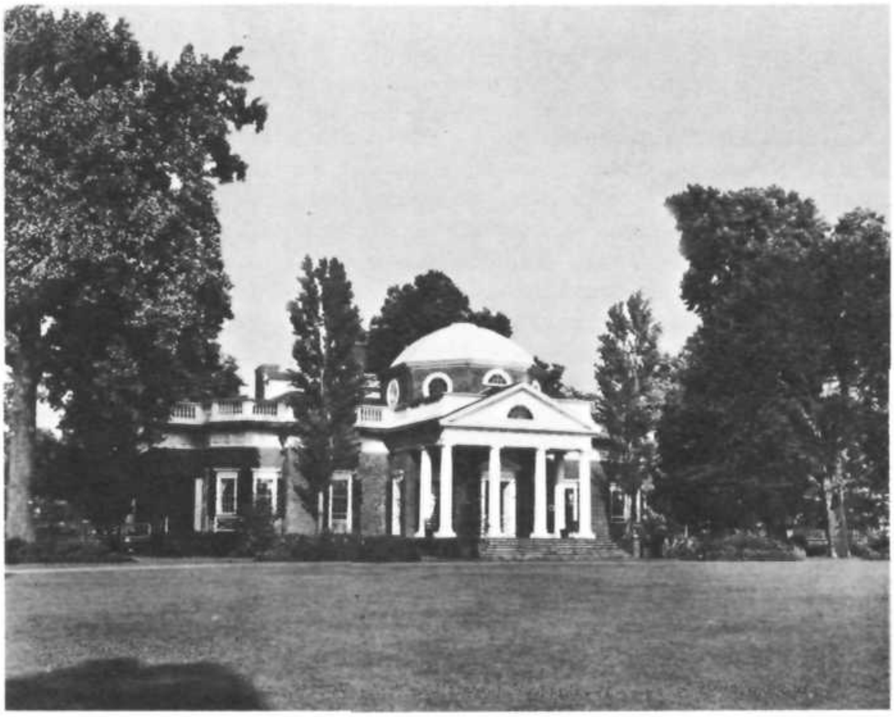


314. JOHN SOANE: Projeto para uma residência de campo. *Dos* Sketches in Architecture, *publicados em 1798*

313 mostra uma casa na estância termal de Cheltenham, a qual foi modelada com êxito de acordo com o puro estilo jônico dos templos gregos (fig. 59, p. 65). A fig. 314 dá um exemplo da ressurreição da ordem dórica em sua forma original, tal como a conhecemos do Partenon (fig. 45. p. 46). Trata-se do projeto para um palacete pelo famoso arquiteto John Soane (1752-1837). Se o compararmos com o palacete paladiano construído por William Kent uns oitenta anos antes (fig. 301, p. 362), a semelhança superficial apenas concorre para realçar a diferença. Kent usou as formas encontradas na tradição para compor livremente seu edifício. O projeto de Soane, em comparação, parece mais um exercício de uso correto dos elementos estilísticos gregos.

Essa concepção da arquitetura como uma ampliação de regras simples e rigorosas estava fadada a atrair os luminares da Era da Razão, cujo poder e influência continuavam a crescer em todo o mundo. Assim, não surpreende que um homem como Thomas Jefferson (1743-1826), um dos fundadores dos Estados Unidos e seu terceiro Presidente, projetasse sua própria residência. Monticello, nesse lúcido estilo neoclássico (fig. 315), e que a cidade de Washington, com seus edifícios públicos, fosse planificada nas formas características da restauração helênica. Também na França a vitória desse estilo foi assegurada depois da Revolução Francesa. A antiga e despreocupada tradição dos construtores e decoradores barrocos e rococós foi identificada com o passado que acabara de ser varrido; fora o estilo dos palácios da realeza e da aristocracia, ao passo que os homens da Revolução gostavam de se considerar cidadãos livres de uma Atenas ressurgida. Quando Napoleão, posando como o paladino das idéias da Revolução, subiu ao poder na Europa, o estilo "neoclássico" de arquitetura tornou-se o estilo do *Império.* Também no continente europeu uma ressurreição gótica existia lado a lado com essa restauração do puro estilo grego. Atraía particularmente aqueles espíritos românticos que estavam desenganados do poder da Ra7ào para reformar o mundo e ansiavam por um retorno ao que chamavam a Era da Fé.

Na pintura e escultura, a ruptura na cadeia de tradição foi talvez menos imediatamente perceptível do que na arquitetura, mas é possível que suas conseqüências tenham sido ainda maiores. Também aí as **raízes** da inquietação remontam aos primórdios do século XVIII. Já vimos como Hogarth estava profundamente descontente com a tradição artística, tal como ele a encontrou, e como se empenhou deliberadamente em criar um novo gênero de pintura para um novo público. Recordemos como Reynolds, por outro lado, estava ansioso por preservar essa tradição, como se pressentisse que ela corria sério perigo. O perigo estava no fato, antes mencionado, de que a pintura deixara de ser um ofício ordinário cujos conhecimentos eram transmitidos de mestre para aprendiz. Em vez disso, convertera-se numa disciplina, como a Filosofia, a ser ensinada em academias. A própria palavra "academia" sugere essa nova abordagem. Deriva do nome da residência onde o filósofo grego Platão ensinava seus discípulos e foi gradualmente aplicada a reuniões de homens eruditos em busca da sabedoria. Os artistas italianos do século XVI chamaram primeiramente aos seus locais de reunião "academias" para sublinhar aquela igualdade com os humanistas que eles tinham em tão alto apreço; mas só no século XVIII essas academias assumiram gradualmente a função de ensinar arte a estudantes. Assim, os antigos métodos, pelos quais os grandes mestres do passado tinham aprendido seu ofício, triturando cores e ajudando os mais velhos, entraram em declínio. Não admira que professores



315. Monticello (Virgínia, Estados Unidos). *Construído por* THOMAS JEFFERSON *entre 1796 e 1806*

acadêmicos como Reynolds se sentissem compelidos a conclamar seus jovens alunos a estudarem diligentemente as obras-primas do passado e a assimilarem sua eficiência técnica. As academias do século XVIII estavam sob patrocínio régio, para manifestar o interesse que o rei tomava pelo florescimento das artes em seu reino. Mas, para que as artes floresçam, é menos importante que sejam ensinadas em Instituições Reais do que haja bastante gente disposta a comprar pinturas e esculturas por artistas vivos.

Foi aí que surgiram as principais dificuldades, pois a própria ênfase sobre a grandeza dos mestres do passado, que eram favorecidos pelas academias, faziam com que a clientela preferisse comprar velhos mestres em vez de encomendar pinturas aos vivos. Para remediar tal situação, as academias, primeiro em Paris, depois em Londres, começaram a organizar exposições anuais das obras de seus membros. Talvez seja difícil avaliarmos que mudança momentosa isso representou, pois estamos habituados à idéia de que os pintores produzem suas telas e os escultores suas esculturas principalmente com a idéia de as enviarem a uma exposição, a fim de atraírem a atenção dos críticos de arte e encontrarem compradores. Essas exposições anuais converteram-se em eventos sociais que serviam de tema de conversão na sociedade polida, e faziam ou desfaziam reputações. Em lugar de trabalharem para mecenas individuais cujos desejos entendiam, ou para o grande público, cujo gosto podiam aferir, os artistas tinham que trabalhar agora para o êxito numa exposição onde havia sempre o perigo do espetacular e pretensioso superar o simples e sincero. De fato, a tentação era grande, por parte dos artistas, de atraírem as atenções mediante a seleção de temas melodramáticos para seus quadros e o recurso a dimensões e cores gritantes que impressionassem o público. Assim, não causa surpresa que alguns artistas desprezassem a arte "oficial" das academias e que o choque de opiniões, entre aqueles cujos dotes lhes permitiam atrair o gosto do público e aqueles que se viam excluídos, ameaçasse destruir o terreno comum em que toda a arte se desenvolvera até então.

Talvez o efeito mais imediato e visível dessa profunda crise tenha sido que os artistas buscaram por toda a parte novos tipos de assuntos. No passado, o tema da pintura era ponto pacífico. Se percorrermos nossas galerias de arte e museus, não tardaremos em descobrir que grande número de quadros ilustram temas idênticos. A maioria das obras mais antigas, é claro, representa episódios religiosos extraídos da Bíblia e lendas de santos. Entretanto, mesmo as pinturas de caráter secular estão sobretudo limitadas a um punhado de temas selecionados. Temos a mitologia da Grécia antiga, com suas histórias de amores e brigas entre os deuses; há as histórias heróicas de Roma, com seus exemplos de coragem e abnegação; e temos, finalmente, os temas alegóricos que ilustram alguma verdade geral por meio de personificações. É curioso verificar até que ponto, antes de meados do século XVIII, era raro os artistas se desviarem dos estreitos limites da ilustração, pintarem uma cena de um romance ou um episódio da história medieval ou contemporânea. Tudo isso mudou muito rapidamente durante o período da Revolução Francesa. De súbito, os artistas sentiram-se livres para escolher como temas qualquer coisa desde uma cena de Shakespeare a um acontecimento corrente, qualquer coisa, de fato, que apelasse para a imaginação e despertasse interesse. Esse descaso pelos temas tradicionais da arte pode ter sido a única coisa que os artistas bem-sucedidos do período e os rebeldes solitários tinham em comum.

Não foi mero acidente que essa ruptura com as tradições estabelecidas da arte européia tinha sido realizada, em parte, por artistas que vieram para a Europa do outro lado do oceano — os americanos

que trabalhavam na Inglaterra. Obviamente, esses homens sentiam-se menos vinculados aos costumes consagrados do Velho Mundo e estavam mais dispostos a tentar novas experiências. O americano John Singleton Copley (1737-1815) é um artista típico desse grupo. A fig. 316 mostra um de seus maiores quadros, o qual causou **sensação** quando foi exposto pela primeira vez em 1785. O tema era deveras incomun. O erudito shakesperiano Edmund Malone, amigo do **político** Edmund Burke, foi quem o sugeriu ao pintor e forneceu-lhe toda a informação histórica necessária. Pintou então o famoso incidente em que Carlos I exigiu da Câmara dos Comuns a prisão de cinco membros denunciados por traição à Coroa, e o presidente daquela Casa desafiou a autoridade do rei e recusou-se a entregá-los. Tal episódio da história comparativamente recente jamais servira antes de tema para um grande quadro e o método escolhido por Copley para a tarefa tampouco tinha precedente. Foi sua intenção reconstituir a cena tão acuradamente quanto possível — como se teria apresentado aos olhos de uma testemunha contemporânea dos acontecimentos. Não se poupou a trabalho para obter os fatos históricos. Consultou **antiquados,** arqueólogos e historiadores sobre o formato real da Câmara dos Comuns no século XVII e os trajes que as pessoas então usavam; viajou de palacete em palacete a fim de colecionar retratos de tantos homens quantos fosse possível e que se sabia terem sido membros do Parlamento nesse momento crítico. Em suma. Copley aluou como um realizador consciencioso



316. COPLEY: Carlos I exigindo a rendição dos cinco deputados atingidos por *impeachment*. *1785. Boston, Biblioteca Pública*

faria hoje quando tem que reconstituir tais cenas para uma peça ou um filme histórico. Podemos achar que esses esforços foram bem ou mal empregados. Mas é um fato que, durante mais de cem anos subseqüentes, muitos artistas grandes e pequenos consideraram que sua tarefa era exatamente esse tipo de pesquisa arqueológica, a qual ajudaria as pessoas a visualizarem momentos decisivos da história.

No caso de Copley, essa tentativa de rememorar o choque dramático entre o rei e os representantes do povo não foi certamente apenas obra de um arqueólogo interessado. Dois anos antes, Jorge III tivera que submeter-se ao desafio dos colonos e assinar a paz com os Estados Unidos. Burke, de cujo círculo partira a sugestão do tema, fora um adversário sistemático da guerra, que ele considerava injusta e desastrosa. O significado da evocação por Copley da anterior recusa em face das pretensões régias foi perfeitamente entendido por todos. Conta-se que a rainha, ao ver o quadro, recuou tomada de dolorida surpresa e, após um longo e ameaçador silêncio, disse ao jovem americano: "Senhor Copley, escolhestes um assunto sumamente infeliz para o exercício de vosso lápis". Ela não podia saber até que ponto a reminiscência iria ser comprovadamente infeliz. Os que conhecem a história desses conturbados anos sentir-se-ão impressionados pelo fato de, menos de quatro anos depois, a cena do quadro ser reproduzida ao vivo na França. Dessa vez, era Mirabeau quem negava ao rei o direito de interferir com os representantes do povo e dava o sinal de partida para a Revolução Francesa de 1789.

A Revolução Francesa deu um enorme impulso a esse tipo de interesse na história e à pintura de temas heróicos. Copley procurara exemplos no passado nacional da Inglaterra. Havia uma certa propensão romântica na pintura histórica que se pode comparar à ressurreição gótica na arquitetura. Os revolucionários franceses gostavam de se considerar gregos e romanos renascidos, e sua pintura, não menos que a arquitetura, refletia seu gosto pelo que era designado como grandeza romana. O principal artista desse estilo neoclássico foi o pintor Jacques Louis David (1748-1825), que foi o "artista oficial" do Governo Revolucionário e desenhou os trajes e cenários para tais eventos de propaganda como o "Festival do Ser Supremo" em que Robespierre oficiava como Sumo Sacerdote autonomeado. Essas pessoas achavam estar vivendo tempos heróicos e que os acontecimentos de seus próprios dias eram tão dignos da atenção do pintor quanto os episódios da história grega e romana. Quando um dos líderes da Revolução

Francesa, Marat, foi assassinado em seu banho por uma jovem fanática, David pintou-o como um mártir que morrera por sua causa (fig. 317). Marat, segundo parece, tinha o hábito de escrever durante o banho e sua banheira tinha uma pequena escrivaninha adaptada. Sua agressora entregara-lhe uma petição, que ele estava prestes a assinar quando ela o apunhalou. A situação não parece prestar-se facilmente a um quadro de dignidade e grandeza, mas David conseguiu torná-lo heróico, sem deixar de respeitar os detalhes concretos de um registro policial. Ele aprendera através do estudo da escultura grega e romana como modelar os músculos e tendões do corpo, e a dar-lhe a aparência de nobre beleza; também aprendera com a arte clássica a deixar de fora todos os detalhes que não são essenciais ao efeito principal e a almejar a simplicidade. Não há cores variegadas nem escorços complicados no quadro. Comparada com o quadro espetacular de Copley, a pintura de David parece austera. É uma comemoração impressionante de um humilde "amigo do povo" — como o próprio



317. DAVID:
Marat assassinado.
1793. Bruxelas, Museu

Marat se intitulava — que sofrerá o destino de um mártir enquanto trabalhava pelo bem comum.

Entre os artistas da geração de David que rejeitaram os temas do velho tipo estava o grande pintor espanhol Francisco Goya (1746-1828). Goya era bem versado na melhor tradição da pintura espanhola, que produzira El Greco (fig. 236. p. 287) e Velázquez (fig. 263. p. 321), e seu grupo numa varanda (fig. 319) mostra que, ao invés de David, ele não renunciou a essa mestria em favor da grandeza clássica. O grande pintor veneziano do século XVIII. Giovanni Battista Tiepolo (fig. 286. p. 348), terminara seus dias como pintor da corte em Madri e existe algo de seu brilho na pintura de Goya. Entretanto, as figuras de Goya pertencem a um mundo diferente. As duas mulheres que olham provocantemente os transeuntes, enquanto dois galar-teadores algo sinistros se conservam em segundo plano, talvez estejam mais perto do mundo de Hogarth. Os retratos de Goya que lhe asseguraram um lugar na corte espanhola (fig. 320) assemelham-se superficialmente aos tradicionais retratos oficiais de Vandyke ou de Reynolds. A habilidade com que ele evocou o fulgor de seda e ouro recorda Ticiano ou Velázquez. Mas ele também via seus modelos com olhos diferentes. Não que esses mestres tivessem lisonjeado os poderosos, mas Goya parece não ter sabido o que era



318. Detalhe da fig. 320

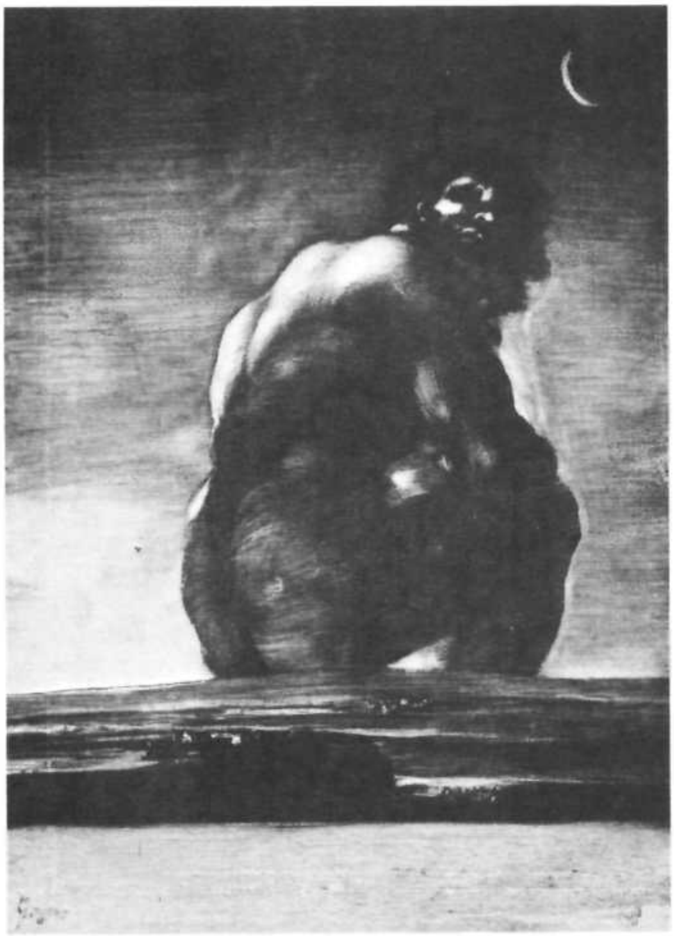
compaixão. Fez suas feições revelarem sem piedade toda a fatuidade e ambição, Toda a fealdade e vazio de seus modelos. Nenhum pintor da corte, antes ou depois de **Goya,** deixou semelhante registro de seus poderosos clientes.

Não foi apenas como pintor que Goya afirmou a sua independência das convenções do passado. Tal como Rembrandt, produziu grande número de gravuras, muitas delas numa nova técnica chamada aquatinta, a qual permite não só traçar as linhas características da água-forte, mas também criar manchas sombreadas. O fato mais impressionante nas gravuras de Goya é não serem ilustrações de qualquer tema conhecido — bíblico, histórico ou ***genre.*** A maioria delas são visões fantásticas de bruxas e aparições sobrenaturais. Algumas tencionam ser acusações contra os poderes da estupidez e da reação, da crueldade e opressão, de que Goya foi testemunha na Espanha, e outras parecem apenas dar forma aos pesadelos do artista. A fig. 321 representa um dos mais assombrosos de seus sonhos — a figura de um gigante sentado à beira do mundo. Podemos aferir seu tamanho colossal pela minúscula paisagem do primeiro plano, e podemos ver como ele reduziu casas e castelos a meros pontos. É impossível que a nossa imaginação não esvoace em torno dessa medonha aparição, que é desenhada com uma clareza de contornos como se fosse um estudo do natural. O monstro está sentado na paisagem enluarada como um íncubo maligno. Estaria Goya pensando na triste sina de seu país, na sua opressão por guerras e loucura humana? Ou

319. GOYA: Grupo num balcão. *Pintado por volta de 1810-15. Nova York, Metropolitan Museum of Art*
320. GOYA: O Rei Fernando VII da Espanha. *Pintado em 1814. Madri. Museu do Prado*





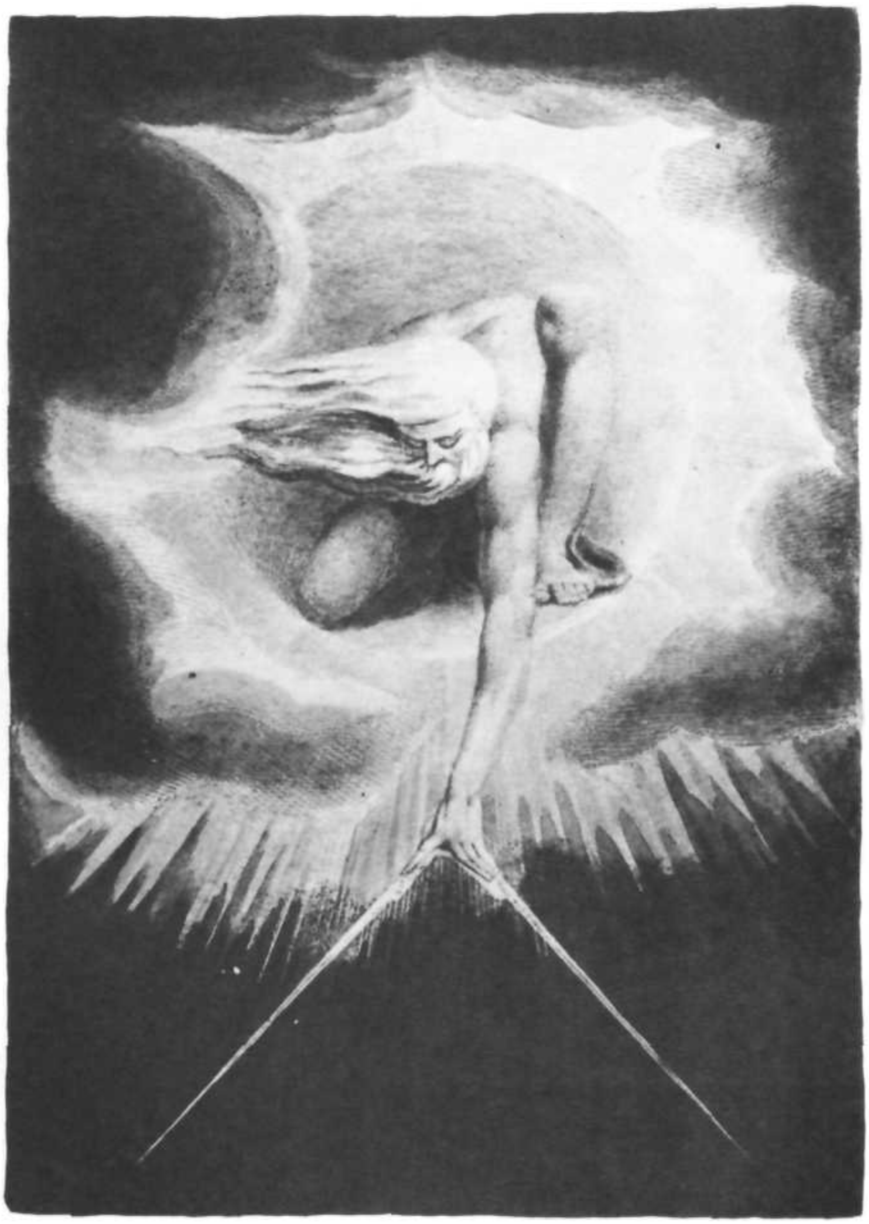


321: GOYA:
O Gigante.
Água-forte,
cerca de 1820

estaria simplesmente criando uma imagem como um poema? Pois esse foi o mais notável efeito da ruptura com a tradição: os artistas sentiam-se agora livres para colocar no papel suas visões pessoais, como até então apenas os poetas haviam feito.

O mais notável exemplo dessa nova abordagem da arte foi o poeta e místico inglês William Blake (1757-1827), onze anos mais moço do que Goya. Blake era um domem profundamente religioso, que vivia num mundo de sua própria criação. Desprezava a arte oficial das academias e recusava-se a aceitar seus padrões. Alguns pensavam que ele era completamente louco; outros davam-no como um excêntrico inofensivo, e só meia dúzia de seus contemporâneos acreditavam em sua arte e o salvaram de morrer de fome. Vivia de fazer gravuras, as vezes para os outros, outras vezes para ilustrar seus próprios poemas. A fig. 322 representa uma das ilustrações de Blake para o seu poema ***Europe,*** *a* ***Prophecy.*** Diz-se que Blake tinha visto essa figura **enigmática** de um ancião agachado para medir o globo com um compasso, numa visão que pairou acima de sua cabeça no topo de uma escada, quando ele vivia em Lambeth. Há um trecho da Bíblia (Provérbios. **VIII.** 22-7) em que a Sabedoria fala e diz: O Senhor me possuiu no princípio de Seus caminhos, ames que criasse coisa alguma... ainda não tinham assentados os montes, antes de haver outeiros, eu já tinha nascido... quando Ele preparava os céus, eu estava presente: quando encerrava os abismos dentro dos seus limites: quando firmava lá no alto a região etérea: e quando equilibrava as fontes das águas.

É essa grandiosa visão do Senhor encerrando os abismos dentro dos seus limites que foi ilustrada por Blake. Existe algo da figura do Senhor de Miguel



322. BLAKE:
O Ancião dos Dias.
Calcogravura, com aquarela, 1794. Londres, Museu Britânico

Ângelo (fig. 196. p. 236) nessa imagem da **Criação,** e Blake admirava Miguel Ângelo. Mas, em suas mãos, a figura tornou-se onírica e fantástica. De fato. Blake tinha formado uma mitologia própria e a figura da visão não era, estritamente falando, o Próprio Senhor, mas um ser nascido da imaginarão de Blake, **a** quem ele deu o nome de Urizen. Embora Blake concebesse Urizen como o criador do mundo, considerava o mundo **perverso** e, portanto, o criador como um espírito maligno. Daí o caráter de fantástico pesadelo da visão, em que o compasso aparece como um relâmpago de raios coruscantes numa noite escura e tempestuosa.

Blake estava de tal modo envolto em suas visões que se recusava a desenhar do natural e confiava inteiramente em seu olho interior. É fácil apontar defeitos em seu desenho, mas fazê-lo seria não atingir a finalidade de sua arte. Tal como os artistas medievais, não lhe importava a representação exata, pois o significado de cada figura de seus sonhos era para ele de uma importância tão grande que as questões de mera correção lhe pareciam irrelevantes. Ele foi o primeiro artista, depois da Renascença, que assim se rebelou conscientemente contra os padrões aceitos da tradição, e não podemos criticar os seus contemporâneos que o consideravam chocante. Transcorreria quase um século antes de ser ele reconhecido como uma das mais importantes figuras da arte inglesa.

Houve um ramo da pintura que tirou grande proveito da nova liberdade do artista em sua escolha de temas; foi a pintura paisagística. Até então, ela tinha sido considerada um ramo secundário da arte. Os pintores, em particular, que ganhavam a vida pintando '"vistas" de casas de campo, jardins ou cenários pitorescos, não eram seriamente tidos por artistas. Essa atitude mudou um pouco, graças ao espírito romântico do final do século



323. TURNER: A fundação de Cartago. *Pintado em 1815. Londres, National Gallery*



324. CONSTABLE: Estudo de troncos de árvores. *Esboço a óleo, cerca de 1821. Londres. Viciaria and Albert Museum*

XVIII, e grandes artistas consideraram seu propósito na vida elevar esse tipo de pintura a uma nova dignidade. Também nesse caso a tradição pôde servir como uma ajuda e como um obstáculo, e é fascinante ver de que modo diferente dois paisagistas ingleses da mesma geração abordaram essa questão. Um foi William Turner (1775-1851), o outro John Constable (1776-1837). Existe algo no contraste entre esses dois homens que recorda o contraste entre Reynolds e Gainsborough, mas, nos 50 anos que separam suas respectivas gerações, o abismo entre os enfoques dos dois rivais ampliara-se imenso. Turner, tal como Reynolds, era um artista de enorme sucesso, cujas telas causavam freqüentemente sensação na Academia Real. Tal como Reynolds, estava obcecado com o problema da tradição. Era sua ambição atingir, se não ultrapassar, as célebres paisagens de Claude Lorrain {fig. 254. p. 309). Quando legou seus quadros e esboços a nação, fê-lo na condição expressa de que uma de suas obras (fig. 323) fosse sempre exposta lado a lado com uma de Lorrain. Dificilmente se poderá dizer que Turner fez justiça a si mesmo ao propiciar tal comparação. A beleza dos quadros de Lorrain reside em sua serena simplicidade e calma, na claridade e solidez de seu mundo de sonho, e na ausência de qualquer efeito pesado. Turner teve também visões de um mundo fantástico, banhado de luz e resplendente de beleza; mas, em vez de calma, o seu era um mundo de movimento, em vez de harmonias simples, deslumbrante aparato. Reuniu em suas telas todos os efeitos que pudessem



325. TURNER: Vapor Numa Tempestade de Neve. *Pintado em 1842. Londres, Tate Gallery*



326. CONSTABLE: A carroça de feno. *1821. Londres, National Gallery*

torná-las ainda mais impressionantes e dramáticas; e, tivesse sido um artista menor do que era, seu desejo de impressionar o público poderia muito bem ter tido um resultado desastroso. Entretanto, era um encenador tão soberbo, trabalhava com tamanha volúpia e habilidade que levava de vencida todas as dificuldades e os seus melhores quadros proporcionam-nos, de fato, uma concepção da grandiosidade da natureza em seus momentos mais românticos e sublimes. A fig. 325 mostra uma das mais audaciosas pinturas de Turner — um vapor numa tempestade de neve. Se compararmos essa composição turbilhonante com a marinha de Vlieger (fig. 269, p. 328), teremos uma medida do arrojo da abordagem de Turner. O artista holandês do século XVII não só pintou o que viu de um relance, mas também, em certa medida, o que sabia estar lá. Sabia como era construído e aparelhado um navio e, olhando seu quadro, talvez, fôssemos capazes de reconstruir esses navios. Ninguém poderia reconstruir um vapor do século XIX com base na marinha de Turner. Tudo o que ele nos dá é a impressão de um casco escuro, da bandeira esvoaçando bravamente no mastro — de uma batalha contra o mar enraivecido e a borrasca ameaçadora. Quase sentimos a arremetida do vento e o impacto das ondas. Não temos tempo de olhar os detalhes. Eles são tragados pela ofuscante luz e as sombras espessas da nuvem de tormenta. Ignoro se uma tempestade no mar tem realmente esse aspecto. Mas sei que é uma tormenta desse tipo assustador e empolgante que imaginamos ao ler um poema romântico ou escutar uma música romântica. Em Turner, a natureza



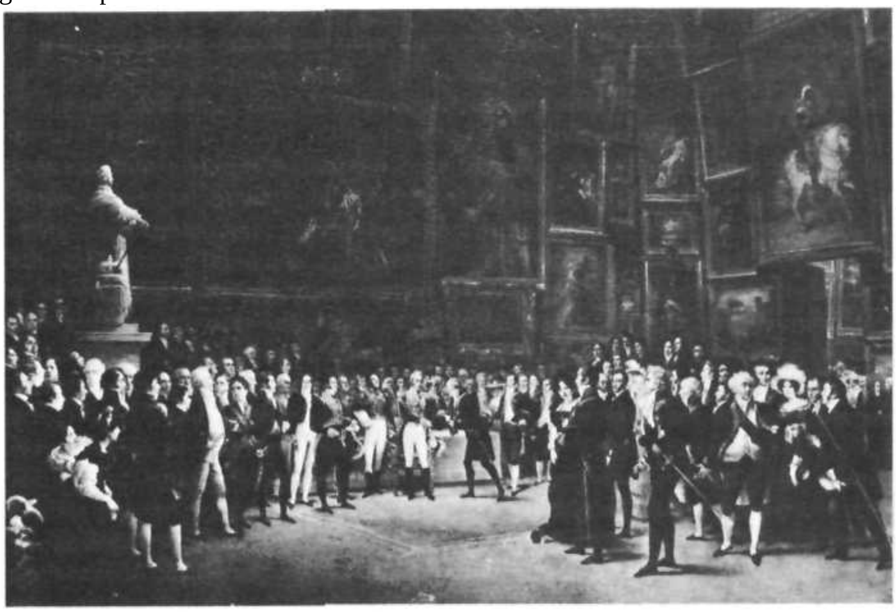
327.CASPAR DAVID FRIEDRICH: Paisagem nas Montanhas da Silésia. *Cerca de 1815-20. Munique, Neue Pinakothek*

reflete e expressa sempre as emoções do homem. Sentimo-nos pequenos e esmagados em face de poderes que não podemos controlar e somos compelidos a admirar o artista que tinha as forças da natureza sob seu domínio.

As idéias de Constable eram muito diferentes. Para ele, a tradição que Turner queria igualar e ultrapassar não passava de um estorvo. Não que ele deixasse de admirar os grandes mestres do passado. Mas queria pintar o que via com seus próprios olhos — não com os de Claude Lorrain. Poder-se-ia dizer que ele continuou onde Gainsborough tinha parado (fig. 307, p. 371). Mas até Gainsborough selecionara ainda motivos que, pelos padrões tradicionais, eram "pitorescos". Olhara ainda a natureza como um cenário aprazível para cenas idílicas. Para Constable, todas essas idéias eram de somenos importância. Queria tão-somente a verdade. '"Existe lugar de sobra para um pintor natural", escreveu ele em 1802: "O grande vício da atualidade é a *bravura*, uma tentativa de fazer algo além da verdade". Os pintores paisagistas em voga que ainda tomavam Claude Lorrain como seu modelo tinham desenvolvido uma série de estratagemas fáceis por meio dos quais qualquer amador podia compor um quadro eficiente e agradável. Uma árvore impressionante em primeiro plano servia de contraste flagrante para a vista distante que se abria no centro. O esquema cromático era metodicamente elaborado. Cores cálidas, de preferência os tons castanhos e dourados, deviam estar no primeiro plano. O fundo desvanecia-se gradualmente em tintas azul-pálidas. Havia receitas para pintar nuvens e truques especiais para imitar a casca de carvalhos retorcidos e nodosos. Constable desprezava todas essas convenções e efeitos para impressionar, preparados de antemão. Conta-se que um amigo o censurava por não dar ao seu primeiro plano o requerido castanho suave de um velho violino, e que Constable imediatamente apanhou um violino e colocou-o na grama diante dele, para mostrar ao amigo a diferença entre o verde fresco, tal como o vemos, e os tons cálidos exigidos pelas convenções. Mas Constable não desejava chocar as pessoas com inovações

audaciosas. Tudo o que queria era ser fiel à sua própria visão. Ia para o campo fazer esboços do natural e depois desenvolvia-os em seu estúdio. Os seus esboços (fig. 324) são freqüentemente mais arrojados do que as telas terminadas, mas ainda não chegara o momento em que o público aceitaria o registro de uma impressão rápida como obra digna de ser apresentada numa exposição. Mesmo assim, seus quadros acabados causaram certo constrangimento quando foram expostos pela primeira vez. A fig. 326 mostra a tela que tornou Constable famoso em Paris quando a enviou para lá em 1824. Representa uma cena rural simples, uma carroça de feno passando um rio a vau. Devemos perder-nos no quadro, atentar para as manchas de sol no prado ao fundo e olhar as nuvens que se acumulam ameaçando borrasca; devemos seguir o curso do rio e demorar-nos na azenha, pintada com tal comedimento e simplicidade, para apreciar a absoluta sinceridade do artista, sua recusa em ser mais impressionante do que a própria natureza, e sua completa ausência de pose ou pretensão.

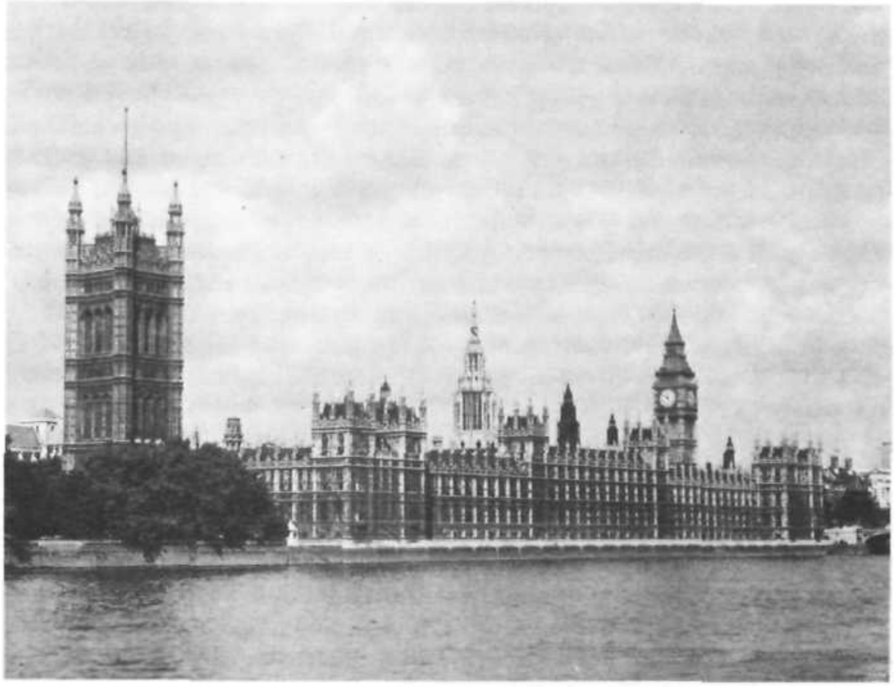
A ruptura com a tradição deixara aos artistas duas possibilidades que estavam consubstanciadas em Turner e Constable. Eles podiam tornar-se poetas na pintura e buscar efeitos comoventes e dramáticos, ou podiam decidir manter-se fiéis ao motivo em frente deles, explorando-o com toda a insistência e honestidade de que eram capazes. Houve certamente grandes artistas entre os pintores românticos da Europa, homens como o contemporâneo de Turner, o pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840), cujas paisagens refletem o estado de espírito da poesia lírica romântica de seu tempo, com o qual estamos mais familiarizados através das canções de Schubert. A sua tela de uma desolada paisagem montanhosa (fig. 327) pode até lembrar-nos o espírito da pintura chinesa de paisagens (fig. 99. p. 100), a qual também se aproxima tanto das idéias de poesia. Mas por maior e mais merecido que fosse o êxito popular que alguns desses pintores românticos obtiveram em seus dias, acredito que os que seguiram na esteira de Constable e tentaram explorar o mundo visível, em lugar de evocarem estados de ânimo poéticos, realizaram algo de importância mais duradoura.



328. O novo papel das "exposições oficiais": Carlos X da França distribuindo condecorações no "Salon" de Paris de 1824. *Pintado por* F. C. HEIM. *Paris, Louvre*

25. Revolução Permanente

O Século XIX



329. Uma construção "estatal" do século XIX: as Casas do Parlamento, Londres. *Projeto de* C. BARRY *e* A. W. N. PUGIN, *em 1835*

AQUILO A QUE CHAMEI a ruptura na tradição, a qual marca o período da Grande Revolução na França, iria mudar toda a situação em que os artistas viviam e trabalhavam. Academias e exposições, críticos e entendidos, tinham-se empenhado ao máximo para introduzir uma distinção entre Arte com A maiúsculo e o mero exercício de um ofício, fosse ele o de pintor ou de construtor. Agora, os alicerces em que a arte assentara durante toda a sua existência estavam sendo abalados de outro lado. A Revolução Industrial começou a destruir as próprias tradições do sólido artesanato; o trabalho manual cedia lugar à produção mecânica, a oficina à fábrica.

Os frutos mais imediatos dessa mudança eram visíveis na arquitetura. A falta de um sólido artesanato, combinada com a estranha insistência em "estilo" e "beleza", quase a matou. A quantidade de construção feita no século XIX foi provavelmente maior do que em todos os períodos anteriores somados. Foi a época da vasta expansão de cidades na Inglaterra e América, que converteu enormes extensões de campo em "áreas construídas". Mas essa época de ilimitada atividade de construção não possuía um estilo natural próprio. O empirismo e os livros de modelos, que haviam servido tão admiravelmente até ao período georgiano, foram geralmente descartados como excessivamente simples e "inartísticos". O homem de negócios ou a comissão de planejamento urbano que projetavam a construção de uma fábrica, estação ferroviária, escola ou museu, queriam Arte pelo dinheiro investido. Assim, quando as outras especificações tinham sido preenchidas, encarregava-se o arquiteto de fornecer uma fachada em estilo gótico, de converter o edifício num arremedo de castelo normando, palácio renascentista ou até mesquita oriental. Certas convenções eram mais ou menos aceitas, mas não ajudavam muito a melhorar a situação. As igrejas eram quase sempre construídas no estilo gótico, porque este predominara no que foi chamada a Era da Fé. Para teatros e óperas, o estilo barroco, com toda a sua teatralidade, era freqüentemente considerado adequado, enquanto se achava que palácios e ministérios teriam um aspecto mais digno nas formas suntuosas da Renascença italiana.

Seria injusto supor que não houve arquitetos talentosos no século XIX. Houve, sem dúvida. Mas a situação de sua arte era toda contra eles. Quanto mais conscienciosamente estudavam para imitar estilos passados, menos provável era que seus projetos fossem adaptados às finalidades a que se destinavam. E, se decidissem ser implacáveis com as convenções dos estilos que tinham adotado, o resultado, usualmente, tampouco era dos mais felizes. Alguns arquitetos do século XIX conseguiram encontrar um meio-termo entre essas duas desagradáveis alternativas e criar obras que não são contrafações do antigo nem meras invenções grotescas. Seus edifícios tornaram-se pontos de referência característicos das cidades onde se erguem e passamos a aceitá-los quase como se fossem parte integrante do cenário natural. É esse o caso, por exemplo, do edifício do Parlamento, em Londres (fig. 329), cuja história é típica das dificuldades que os arquitetos do período tinham de enfrentar em seu trabalho. Quando a antiga câmara foi destruída no incêndio de 1834, organizou-se um concurso, tendo a escolha do júri recaído

no projeto de *Sir* Chartes Barry (1795-1860), um especialista em estilo renascentista. Considerou-se, porém, que as liberdades civis da Inglaterra assentavam nas realizações da Idade Média, pelo que seria correto e adequado erigir o santuário da Liberdade Britânica no estilo gótico — um ponto de vista, diga-se de passagem, que ainda era universalmente aceito quando a restauração da Câmara, depois de sua destruição pelos bombardeiros alemães, voltou a ser discutida ao término da II Guerra Mundial. Assim, Barry teve que recorrer à assessoria de um especialista em detalhes góticos, A. W. N. Pugin (1812-52), um dos mais intransigentes defensores da ressurreição gótica. A colaboração resultou mais ou menos no seguinte: permitiu-se que Barry determinasse o formato e agrupamento geral do edifício, enquanto Pugin cuidava da decoração da fachada e do interior. Para nós, isso dificilmente poderia ser considerado um procedimento satisfatório, mas o resultado final não foi assim tão mau. Vistos à distância, através da névoa londrina, os contornos de Barry possuem certa dignidade; e, observados de perto, os detalhes góticos ainda conservam algo de seus atrativos românticos.

Na pintura ou escultura, as convenções do "estilo" desempenham um papel menos preponderante e, por conseguinte, seria lícito pensar que a ruptura na tradição afetou menos essas artes; mas não foi esse o caso. A vida de um artista nunca fora isenta de dificuldades e angústias, mas uma coisa pode ser dita a favor dos "bons tempos antigos": nenhum artista necessitava perguntar-se por que viera a este mundo. Em alguns aspectos, seu trabalho estava tão bem definido quanto o de qualquer outra vocação. Havia sempre retábulos a fazer, retratos a pintar; as pessoas queriam comprar quadros para seus salões, ou encomendavam murais para suas residências de verão e seus palacetes. O artista podia trabalhar em todas essas linhas de acordo com normas mais ou menos estabelecidas de antemão. Ele fornecia os artigos que o freguês esperava. É verdade que poderia produzir uma obra anódina ou realizá-la tão superlativamente bem que o trabalho em mãos nada mais era do que o ponto de partida para uma obra-prima transcendente. Mas a sua posição na vida estava mais ou menos assegurada. Foi justamente esse sentimento de segurança que os artistas perderam no século XIX. A ruptura na tradição abrira-lhes um campo ilimitado de opções. Incumbia ao artista plástico decidir se queria pintar paisagens ou cenas dramáticas do passado, se preferia temas inspirados em Milton ou nos clássicos, se adotava a maneira comedida da ressurreição clássica de David ou a maneira fantástica dos mestres românticos. Mas, quanto mais ampla se tornava a gama de opções, menos provável era que o gosto do artista coincidisse com o do público. Aqueles que compram quadros têm usualmente uma certa idéia em mente. Querem adquirir algo muito semelhante ao que viram alhures. No passado, essa demanda era facilmente satisfeita pelos artistas porque, embora suas obras diferissem muito no método artístico intrínseco, todas as obras de um determinado período se assemelhavam mutuamente em vários aspectos. Agora que essa unidade de tradição tinha desaparecido, as relações do artista com o seu cliente tornavam-se freqüentemente difíceis. O gosto de cliente estava fixado numa direção; o artista não se sentia obrigado a satisfazer tais imposições. Caso se via forçado a fazê-lo por falta de dinheiro, sentia estar fazendo "concessões", perdia seu amor-próprio e a estima dos outros. Se decidia ouvir apenas sua voz interior e rejeitar qualquer encomenda que não se harmonizasse com a sua idéia de arte, corria o perigo de passar fome. Assim, desenvolveu-se uma profunda brecha no século XIX entre aqueles artistas cujo temperamento ou convicções lhes permitiam obedecer às convenções e satisfazer a demanda do público e aqueles que se orgulhavam de seu isolamento autodeterminado. O que tornava as coisas piores era que a Revolução Industrial e o declínio do artesanato, a ascensão de uma nova classe média que freqüentemente carecia de tradição, e a produção de bens vulgares e pretensiosos freqüentemente mascarados de "Arte", tinham acarretado a deterioração do gosto do público.

A desconfiança era geralmente mútua entre os artistas e o público. Para o homem de negócios bem-sucedido, um artista era pouco melhor do que um impostor que exigia preços absurdos por algo a que dificilmente se poderia chamar trabalho honesto. Entre os artistas, por outro lado, tornou-se um reconhecido passatempo "chocar o burguês", obrigá-lo a sair de sua complacência e deixá-lo perplexo e bestificado. Os artistas começaram a ver-se como uma raça à parte, deixavam crescer longas cabeleiras e barbas, vestiam-se de veludo, usavam chapéus de abas largas e, em vez de gravata, o largo nó esvoaçante à Lavalliere; de um modo geral, enfatizavam seu desdém pelas convenções do "homem público". Esse estado de coisas estava longe de ser estável, mas talvez fosse inevitável. E cumpre reconhecer que, embora a carreira de um artista estivesse eivada de armadilhas sumamente perigosas, as novas condições também tinham suas compensações. As armadilhas são óbvias. O artista que vendia sua alma e se mostrava complacente com o gosto daqueles que careciam de educação estética estava perdido. O mesmo acontecia ao artista que dramatizava a sua situação, que se considerava um gênio pelo simples fato de não encontrar compradores. Mas a situação só era desesperada para os débeis de caráter. Pois a vasta gama de opções, e a independência dos caprichos do cliente, que fora conquistada por tão alto preço, também tinham suas vantagens. Pela primeira vez, tornou-se verdade que a arte era um perfeito meio para se expressar a individualidade — desde que o artista tivesse uma individualidade a expressar.

Para muitos, isso poderá parecer um paradoxo. Eles concebem toda a arte como um meio de "expressão" e, até certo ponto, estão certos. É óbvio que um artista egípcio tinha escassa oportunidade de expressar a sua personalidade. As regras e convenções do seu estilo eram tão rigorosas que havia muito pouco âmbito para uma livre escolha. A situação resume-se realmente no seguinte: onde não existe escolha, não existe expressão. Um simples exemplo deixará isso claro. Se dizemos que uma mulher "expressa sua individualidade" no modo como se veste, queremos significar que a escolha por ela feita indica suas fantasias e preferências. Basta observarmos uma pessoa conhecida comprando um chapéu e tentarmos apurar por que ela rejeita este e seleciona aquele. Sempre tem algo a ver como o modo como

essa pessoa se vê a si mesma e quer que os outros a vejam, e cada um desses atos de escolha pode ensinar-nos acerca de sua personalidade. Mesmo que ela envergue um uniforme, poderá ainda restar uma certa margem para "expressão", mas muito menos, obviamente. O estilo é tal uniforme. Decerto, sabemos que com o decorrer do tempo o âmbito concedido ao artista individual aumentou e, com ele, os meios à disposição do artista para expressar a sua personalidade. Todos podem ver que Fra Angélico era um tipo de homem diferente de Masaccio, ou que Rembrandt tinha um caráter diferente de Vermeer van Delft. Entretanto, nenhum desses artistas estava deliberadamente fazendo sua escolha, a fim de expressar sua personalidade. Só o fazia incidentalmente, tal como nos expressamos em tudo o que fazemos — seja ao acender um cachimbo ou ao correr para apanhar um ônibus. A idéia de que a verdadeira finalidade da arte era expressar a personalidade só poderia ganhar terreno quando a arte tivesse perdido todas as outras finalidades. Não obstante, do modo que as coisas tinham evoluído, isso era um enunciado verdadeiro e valioso. Pois o que as pessoas interessadas em arte passaram a procurar em exposições e estúdios já não era uma exibição de habilidade comum — a qual se tornara comum demais para justificar qualquer atenção; o que elas queriam era que a arte as pusesse em contato com homens com quem valeria a pena ter relações, homens cujo trabalho era testemunho de uma sinceridade incorruptível, artistas que não se contentavam em copiar efeitos de outros e não dariam uma única pincelada sem perguntarem a si mesmos se ela satisfazia à sua consciência artística. A esse respeito, a história da pintura no século XIX difere muito consideravelmente da história da arte que estivemos considerando até agora. Nos períodos anteriores, eram usualmente os mestres mais notáveis, artistas cuja habilidade era suprema, os que também recebiam as encomendas mais importantes e, portanto, se tornavam muito famosos. Pense-se em Giotto, Miguel Ângelo, Holbein, Rubens ou mesmo Goya. Isso não significa que nunca poderiam ocorrer tragédias e que nenhum pintor era jamais insuficientemente honrado em seu país, mas, de um modo geral, os artistas e seu público compartilhavam de certos pressupostos e, por conseguinte, concordavam também no tocante aos padrões de excelência. Só no século XIX se abriu realmente um abismo entre os artistas bem-sucedidos — os que contribuíam para a "arte oficial" — e os inconformistas, que eram principalmente apreciados depois da morte. O resultado é um estranho paradoxo. Até os historiadores de hoje sabem pouco a respeito da "arte oficial" do século XIX. É verdade que estamos quase todos familiarizados com alguns de seus produtos, os monumentos a grandes homens nas praças públicas, os murais em edifícios próprios da administração pública e os vitrais em igrejas e colégios, mas a maioria deles adquiriu para nós um ar tão cediço e desenxabido que não lhes prestamos mais atenção do que às gravuras calcadas sobre outrora famosas peças de exposição com que ainda deparamos em saguões de antiquados hotéis. É muito provável que chegue um tempo em que essas obras sejam redescobertas, quando será novamente possível discriminar entre o realmente ruim e o meritório. Pois é óbvio que nem toda essa arte era tão vazia e convencional quanto somos hoje propensos a considerá-la. E, no entanto, é provável que continue sendo sempre verdadeiro que, desde a grande revolução, a palavra Arte adquiriu para nós um significado diferente e que a história da arte no século XIX nunca venha a ser a história dos mestres de maior êxito e mais bem pagos desse período. Vemo-la antes como a história de um punhado de homens solitários que tiveram a coragem e a persistência de pensarem por si mesmos, de examinarem convenções sem temor e em termos críticos, e criaram assim novas possibilidades para a arte.

Os episódios mais dramáticos nesse desenvolvimento tiveram lugar em Paris. Com efeito, Paris tornara-se a capital artística da Europa no século XIX, tal como Florença tinha sido no século XV e Roma no século XVII. Artistas de todo o mundo afluíam a Paris para estudar com os grandes mestres e, sobretudo, para se juntar ao debate sobre a natureza da arte que nunca terminava nos cafés de Montmartre, onde a nova concepção de arte era laboriosamente preparada.

O principal pintor conservador, na primeira metade do século XIX, foi Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Tinha sido discípulo e seguidor de David (p. 382), e, tal como ele, admirava a arte heróica da antigüidade clássica. Em seus ensinamentos, insistiu sobre a disciplina de absoluta precisão na classe vital e desprezava as improvisações e a confusão. A fig. 330 mostra sua mestria na representação de formas e a fria clareza de sua composição. É fácil compreender por que tantos artistas invejavam Ingres por sua segurança técnica e respeitavam sua autoridade mesmo quando discordavam de seus pontos de vista. Mas também se compreende facilmente por que os seus contemporâneos mais veementes achavam insuportável essa perfeição fluente.

O ponto de convergência de todos os seus adversários era a arte de Eugène Delacroix (1798-1863). Delacroix pertencia à longa estirpe de grandes revolucionários produzidos no país das revoluções. Ele próprio era um caráter complexo, com vastas e variadas simpatias, e seus belos diários mostram que Delacroix não gostaria de ser caracterizado como um rebelde fanático. Se lhe atribuíam esse papel era porque ele não aceitava os padrões da Academia. Não tinha paciência para conversar sobre gregos e romanos, com a insistência no desenho correto e a constante imitação de estátuas clássicas. Acreditava que, em pintura, a cor era muito mais importante do que o desenho, a imaginação mais do que o saber. Enquanto que Ingres e sua escola cultivavam o Estilo Grandiloqüente e admiravam Poussin e Rafael, Delacroix



330. INGRES:
A Banhista. *1808.*
Paris, Louvre

chocava os entendidos ao preferir Rubens e os venezianos. Estava cansado dos lemas eruditos que a Academia desejava que os pintores ilustrassem e foi para o Norte da África em 1832 a fim de estudar as cores resplandecentes e as roupagens românticas do mundo árabe. Quando viu uma carga de cavalaria em Tânger, anotou em seu diário: "Desde o começo, os corcéis empinavam-se e lutavam com uma fúria que me fez temer pelos seus cavaleiros, mas era algo de magnífico para pintar. Estou certo de que presenciei uma cena tão extraordinária e fantástica quanto qualquer coisa que... Rubens pudesse ter imaginado." A fig. 331 mostra um dos frutos de sua viagem. Tudo no quadro é uma negação dos ensinamentos de David e Ingres. Não há clareza nos contornos, nenhuma modelação do nu em tons cuidadosamente graduados de luz e sombra, nenhuma pose e comedimento na composição, nem mesmo um tema patriótico e edificante. Tudo o que o pintor quis foi fazer-nos compartilhar de um momento intensamente excitante e de sua alegria no movimento e romantismo da cena, com a cavalaria árabe carregando à desfilada e o nobre coronel empinado no primeiro plano. Foi Delacroix quem aplaudiu o quadro de Constable em Paris (fig. 326, p. 391), embora a sua personalidade e escolha de temas românticos tivessem, talvez, maiores afinidades com Turner.

A revolução seguinte envolveu principalmente as convenções que governam a temática. Nas academias, ainda era preponderante a idéia de que pinturas dignas devem representar personagens dignas, e de que trabalhadores e camponeses fornecem temas adequados somente para as cenas de *gente,* na tradição dos mestres holandeses (p. 337). Durante a Revolução de

331. DELACROIX: Fantasia árabe. *Exposto pela primeira vez no "Safon" de 1834. Montpellier. Musée Fabre*



1848, um grupo de artistas reuniu-se na aldeia francesa de Barbizon para seguir o programa de Constable e observar a natureza com novos olhos. Um deles. François Millet (1814-75) decidiu estender o programa das paisagens às figuras. Quis pintar cenas da vida camponesa tal como realmente era, pintar homens e mulheres trabalhando no campo. É curioso refletir que isso deveria ser considerado revolucionário, mas, na arte do passado, os camponeses eram geralmente vistos como labregos cômicos, conforme Bruegel os pintara (fig. 243, p. 295). A fig. 332 representa a famosa tela de Millet, "As Respigadeiras". Não temos aí representado qualquer incidente dramático; nada no estilo de um episódio digno de ser assinalado. Apenas três pessoas labutando num campo raso onde a colheita está em andamento. Não são figuras belas nem graciosas. Não há qualquer sugestão de idílio campestre em toda a cena. Essas camponesas movem-se lenta e pesadamente. Estão inteiramente absorvidas em seu trabalho. Millet empenhou-se em realçar a compleição sólida e robusta, e os movimentos deliberados, das três mulheres. Modelou-as com firmeza e em contornos simples contra a brilhante campina banhada de sol. Assim, as suas três camponesas assumiram uma dignidade mais natural e mais convincente do que a dos heróis acadêmicos. O arranjo, que parece casual à primeira vista, corrobora essa impressão de tranqüilo equilíbrio. Há um ritmo calculado no movimento e distribuição das figuras que confere estabilidade ao todo e nos faz sentir que o pintor considerava o trabalho da colheita uma cena de solene significado.

O pintor que deu um nome a esse movimento foi Gustave Coubert (1819-77). Quando ele abriu uma exposição individual num barraco de Paris, em 1855, intitulou-a *Le Réalisme, G. Coubert.* O seu "realismo" iria marcar uma revolução na arte. Courbet queria ser unicamente discípulo da natureza.



332. MILLET: "As respigadeiras". *1857. Paris, Louvre*



333. COURBET: "Bonjour, Monsieur Courbet". *1854. Montpellier, Musée Fabre*

Até certo ponto, seu caráter e programa assemelhavam-se aos de Caravaggio (fig. 251. p. 306). Ele não queria formosura, mas verdade.

No quadro da fig. 333, representou-se a si mesmo caminhando pelo campo com a mochila de pintor às costas, e respeitosamente saudado por seu amigo e cliente. Chamou à tela "Bonjour. Monsieur Courbet". Para quem estava habituado aos quadros espetaculares da arte acadêmica, essa tela deve ler parecido inteiramente pueril. Não há poses graciosas, linhas fluentes, cores impressionantes. Em comparação com o seu arranjo desgracioso, até a composição de "As Respigadeiras", de Millet, parece calculada. A idéia de um pintor representar-se em mangas de camisa como uma espécie de andarilho deve ter parecido um ultraje aos artistas "respeitáveis" e seus admiradores. Essa, de qualquer modo. era a impressão que Courbet queria causar. Pretendia que seus quadros fossem um protesto contra as convenções aceitas do seu tempo, "chocassem a burguesia" para fazê-la sair de sua complacência, e proclamassem o valor da intransigente sinceridade artística contra a manipulação hábil de clichês tradicionais. Sinceras, as telas de Courbet indiscutivelmente são. Escreveu ele numa carta característica em 1854: "Espero ganhar sempre a minha vida com a minha arte sem me desviar um milímetro dos meus princípios, sem ter mentido à minha consciência um único momento, sem pintar sequer o que pode ser coberto pela palma da mão, apenas para agradar a alguém ou vender mais facilmente". A renúncia deliberada de Courbet a efeitos fáceis, e sua determinação de representar o mundo tal como o via, encorajaram muitos outros a

rejeitar o convencionalismo e a seguir apenas sua própria consciência artística.

A mesma preocupação com a realidade, a mesma impaciência com o pretensiosismo teatral da arte oficial, que levaram o grupo de pintores de Barbizon e Courbet na direção do "realismo", fizeram com que um grupo de pintores ingleses enveredasse por um caminho muito diferente. Meditaram sobre as razões que tinham levado a arte a cair em tão perigosa rotina. Sabiam que as academias se proclamavam representantes da tradição de Rafael e do que é conhecido como o "Estilo Grandiloqüente". Se isso era verdade, então a arte tomara obviamente um rumo errado com Rafael — e através dele. Foi ele e seus seguidores quem exaltaram os métodos de "idealizar" a natureza (p. 242) e se esforçaram por obter beleza às custas da verdade. Se a arte tinha que ser reformada era necessário, portanto, remontar mais além de Rafael, ao tempo em que os artistas ainda eram artífices "sinceros e fiéis à obra de Deus", e se empenhavam em copiar a natureza, sem pensar na glória terrena, mas na glória de Deus. Crentes em que a arte se tornara insincera através de Rafael e em que lhes incumbia a missão de retornar à "Idade da Fé", esse grupo de amigos autodenominava-se a "Irmandade Pré-Rafaelita". Um de seus membros mais talentosos era filho de um refugiado italiano e chamava-se Dante Gabriel Rossetti (1828-82). A fig. 334 mostra o quadro de Rossetti, a "Anunciação". Usualmente, esse lema era representado segundo o modelo das representações medievais, como a fig. 144 da p. 160. A intenção de Rossetti de retornar ao espírito dos mestres medievais não significou que ele quisesse copiar as pinturas deles. O que desejava era, tão-só, emular a atitude desses mestres, ler a narrativa bíblica com um coração devoto e visualizar a cena quando o anjo se acercou da Virgem e a saudou: "Salve! agraciada; o Senhor é contigo. Bendita és tu entre as mulheres. Ela. porém, ao ouvir esta palavra, perturbou-se muito e pôs a pensar no que significaria essa saudação" (Lucas. I, 28-29). Podemos ver como Rossetti se esforçou pela máxima simplicidade e sinceridade em sua nova versão e como quis que contemplássemos a antiga história com um novo espírito. Mas, apesar de sua intenção de representar a natureza tão fielmente quanto os admiradores florentinos do *Quattrocento,* alguns acharão que a Irmandade Pré-Rafaelita se impôs uma meta inatingível. Uma coisa é admirar a perspectiva ingênua e espontânea dos "primitivos" (como os pintores do século XV eram então estranhamente chamados); e outra coisa é um artista esforçar-se por obtê-la. Pois essa é uma virtude que a melhor boa vontade do mundo não nos pode ajudar a atingir. Assim, embora o ponto de partida deles fosse semelhante ao de Millet e Courbet, penso que o honesto esforço dos pré-rafaelitas terminou num beco sem saída. O anseio de inocência dos mestres vitorianos era por demais contraditório para conseguir êxito. A esperança dos franceses seus contemporâneos de fazerem progressos na exploração do mundo visível provou ser mais fecunda para a geração seguinte.

A terceira onda de revolução na França (após a primeira onda de Delacroix e a segunda onda de Courbet) foi iniciada por Edouard Manet (1832-83) e seus amigos. Esses artistas levaram muito a sério o programa de Courbet. Procuraram convenções na pintura que se tinham tornado cediças e destituídas de significado. Concluíram que toda a pretensão da arte tradicional de que descobrira o modo de representar a natureza, tal como a vemos, se baseava numa concepção errônea. No máximo, admitiriam que a arte tradicional encontrara um meio de representar homens ou objetos sob condições muito artificiais. Os pintores fazem seus modelos posar em seus estúdios.



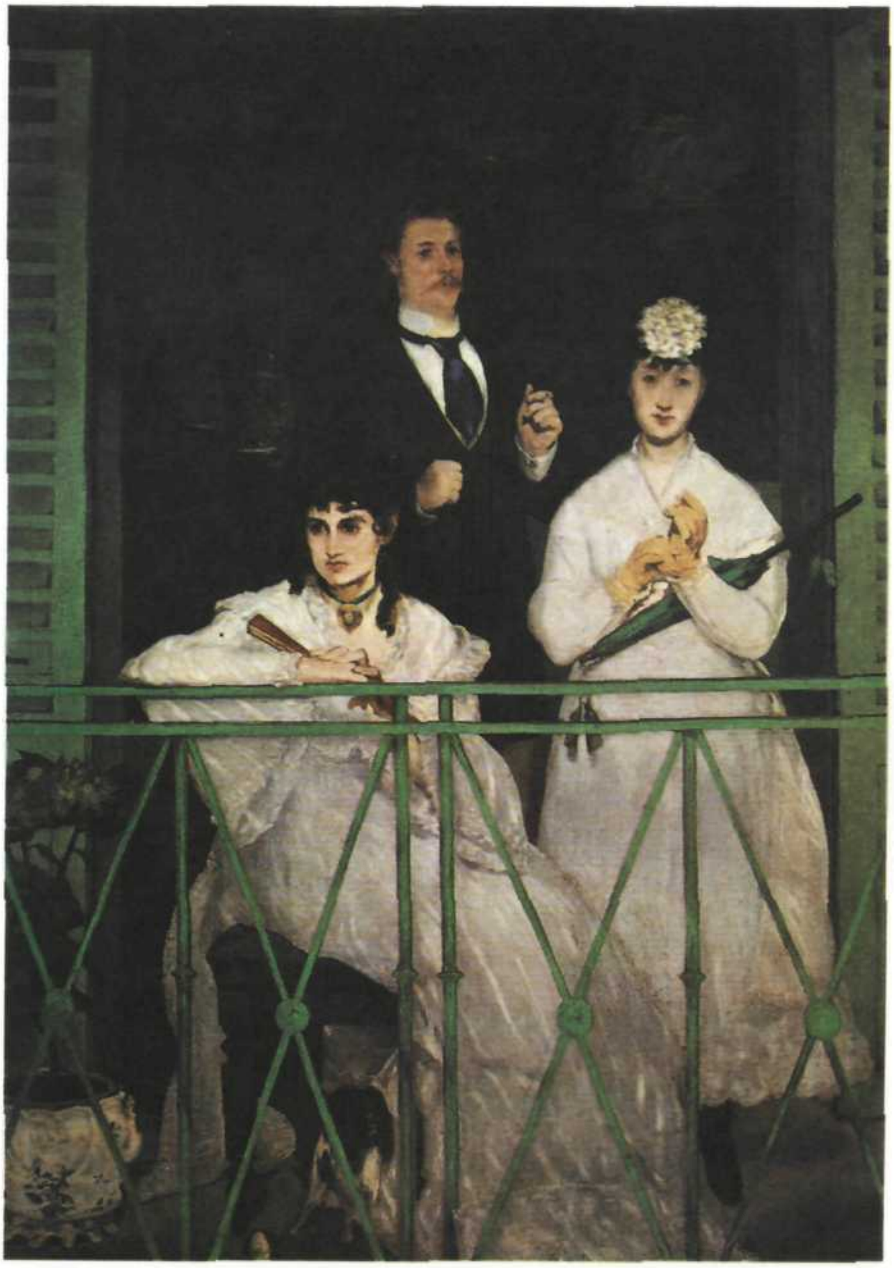
334. ROSSETTI: "Ecce Ancilla Domini". *1849-50. Londres, Tate Gallery*

onde a luz cai através da janela, e utilizam a lenta transição da luz para a sombra para dar a impressão de volume e solidez. Os estudantes de arte nas academias eram treinados desde o começo para basear seus quadros na interação de luz e sombra. No começo, desenhavam usualmente a partir de moldes em gesso de estátuas antigas, sombreando cuidadosamente os desenhos para obterem diferentes densidades. Uma vez adquirido esse hábito, aplicavam-no a todos os objetos. O público habituara-se de tal modo a ver as coisas representadas dessa maneira que acabara esquecendo que, ao ar livre, não percebemos usualmente tais gradações do escuro para a luz. Existem contrastes violentos na luz solar. Os objetos retirados das condições artificiais do estúdio do artista não parecem tão redondos nem tão modelados quanto os moldes em gesso de uma escultura antiga. As partes que estão iluminadas parecem muito mais brilhantes do que no estúdio, e até as sombras não são uniformemente cinzentas ou negras, porque os reflexos de luz dos objetos circundantes afetam a cor dessas partes não-iluminadas. Se confiarmos em nossos olhos, e não em nossas idéias preconcebidas sobre como as coisas *devem* parecer, de acordo com as regras acadêmicas, faremos as mais excitantes descobertas.

Que tais idéias fossem no início consideradas heresias extravagantes não chega a surpreender. Vimos ao longo desta história da arte como todos somos propensos a julgar pinturas mais pelo que *sabemos* do que pelo que *vemos.* Recordemos como os artistas egípcios achavam inconcebível representar uma figura sem mostrar cada parte desde o seu ângulo mais característico. *Sabiam* com que "se parecia" um pé, um olho, ou uma mão, e reuniam todas essas partes para formar um homem completo. Representar uma figura com um braço escondido da vista do espectador, ou um pé distorcido pelo escorço, parecia-lhes inominável. Recordemos terem sido os gregos que lograram romper com esse preconceito e passaram a admitir o escorço em pinturas (fig. 49, p. 51). Recordemos ainda como a importância do conhecimento subiu ao primeiro plano de novo no início da arte cristã e medieval (fig. 87, p. 97) e assim permaneceu até à Renascença. Mesmo então a importância do saber teórico sobre que aspecto o mundo *devia* ter foi aumentada e não diminuída através das descobertas da perspectiva científica e da ênfase sobre a

anatomia (p. 173). Os grandes artistas de períodos subseqüentes tinham feito descoberta sobre descoberta, o que lhes permitiu criar um quadro convincente do mundo visível, mas nenhum deles desafiara seriamente a convicção de que cada objeto na natureza tem sua forma e cor fixadas definitivamente e reconhecíveis com facilidade numa pintura. Pode-se dizer, portanto, que Manet e seus seguidores provocaram uma revolução na reprodução de cores que é quase comparável à revolução na representação de formas causada pelos gregos. Eles descobriram que, se olharmos a natureza ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma brilhante mistura de matizes que se combinam em nossos olhos ou, melhor dizendo, em nossa mente.

Essas descobertas não foram todas efetuadas de uma vez ou todas por um só homem. Mas até as primeiras pinturas de Manet em que ele abandonou o método tradicional de sombras suaves, em favor de contrastes fortes e duros, causaram um clamor de protestos entre os artistas conservadores. Em 1863, os pintores acadêmicos recusaram-se a mostrar as obras de Manet na exposição oficial — o Salão dos Artistas Franceses. Seguiu-se uma onda de agitação que levou as autoridades a exibirem todas as obras condenadas pelo júri numa exposição especial que recebeu o nome de "Salão dos Recusados". O público aí compareceu principalmente para rir dos pobres e desiludidos principiantes que se haviam recusado a aceitar o veredicto de seus superiores. Esse episódio marcou a primeira fase de uma batalha que duraria cerca de trinta anos. É difícil concebermos hoje a violência dessas contendas entre artistas e críticos, tanto mais quando os quadros de Manet nos impressionam



335. MANET: O balcão. *Exposto pela primeira vez no "Salon" de Paris de 1869. Paris, Louvre*

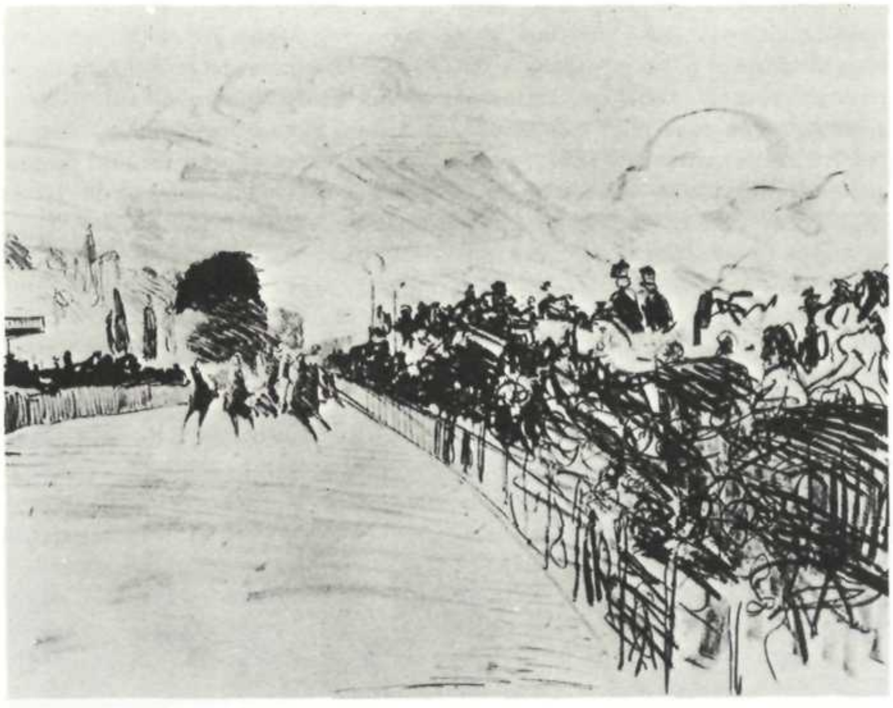
por serem essencialmente aparentados das grandes pinturas de períodos anteriores, como as de Frans Hals (fig. 268, p. 327). Com efeito. Manet negou violentamente que quisesse ser um revolucionário. Procurou deliberadamente inspirar-se na grande tradição dos mestres do pincel que os Pré-Rafaelitas haviam rejeitado, a tradição iniciada pelos grandes venezianos Giorgione e Ticiano, continuada triunfantemente na Espanha por Velázquez (figs. 263-5. pp. 321-3) e consolidada no século XIX por Goya. Foi claramente uma das pinturas de Goya (fig. 319, p. 385) que o estimulou a



336. MANET: Monet pintando em seu barco. *Pintadu em 1874. Munique, Neue Pinakoihek*

pintar um grupo semelhante num balcão e a explorar o contraste entre a luz plena do exterior e a sombra que engole as formas no interior (fig. 335). Em 1869, porém, Manet levou essa exploração muito mais longe do que Goya fizera sessenta anos antes. Ao contrário de Goya, as cabeças das damas de Manet não estão modeladas à maneira tradicional, como descobriremos se compararmos ambas com a "Mona Lisa" de Leonardo (fig. 192, p. 227), o retrato de Rubens de sua filha (fig. 255, p. 312) ou "Miss Haverfield", de Gainsborough (fig. 306, p. 370). Por mais diferentes que esses pintores fossem em seus métodos, todos eles queriam criar a impressão de corpos sólidos, e faziam-no através do jogo entre luz e sombra. Comparadas com as deles, as cabeças de Manet parecem planas. A dama de pé ao fundo não tem sequer um nariz propriamente dito. Podemos imaginar muito bem por que semelhante tratamento pareceu ser pura ignorância aos que não estavam a par das intenções de Manet. Mas o fato é que, ao ar livre, e sob a luz plena do dia, as formas redondas *parecem* planas, por vezes, quais meras manchas coloridas. Era esse efeito que Manet queria explorar. A conseqüência é que, quando nos colocamos diante de um de seus quadros, ele parece mais imediatamente real do que qualquer antigo mestre. Temos a ilusão de estar realmente face a face com esse grupo no balcão. A impressão geral propiciada pelo lodo não ê plana, mas, pelo contrário, de real profundidade. Uma das razões para esse impressionante efeito é a cor vigorosa do parapeito do balcão. As grades estão pintadas em verde-claro, que corta a composição de lado a lado, independentemente das regras tradicionais de harmonias de cores. O resultado é que esse parapeito parece destacar-se para diante da cena, a qual, portanto, recua atrás dele.

As novas teorias não diziam somente respeito ao tratamento de cores ao ar livre *(Plein Air)*, mas também ao das formas em movimento. A fig. 337 mostra uma das litografias de Manet — um método de reproduzir desenhos feitos diretamente na pedra, o qual fora inventado no início do século XIX. a primeira vista, podemos ver apenas umas confusas garatujas. É a ilustração de uma corrida de cavalos. Manet quer que ganhemos à impressão de luz, velocidade e movimento, dando-nos nada mais do que uma escassa sugestão das formas que emergem da confusão. Os cavalos correm em direção a nós a toda a velocidade e as bancadas estão apinhadas de uma multidão excitada. O exemplo mostra mais claramente do que qualquer outro como Manei se recusou a ser influenciado pelos seus conhecimentos em sua representação da forma. Nenhum dos cavalos tem quatro patas. Simplesmente não vemos as quatro patas num relance momentâneo, quando assistimos a tal cena. Nem podemos registrar os detalhes de todos os espectadores. Uns quatorze anos antes, o pintor inglês W. P. Frith (1819-1909) pintara o seu "Dia de Derby" fig., 338), que foi muito popular nos tempos vitorianos pelo humor dickensiano com que desenhou os tipos e incidentes do evento. Tais quadros são, de fato, melhor apreciados estudando-se a alegre variedade dessas situações, uma por uma e sem pressa. Mas, na vida real, nunca seremos capazes, é



337. MANET: As corridas em Longchamp. *Litogravura, cerca de 1872*

claro, de registrar todas essas cenas. Em qualquer momento dado, poderemos focalizar apenas um ponto com os nossos olhos — ludo o resto nos parece um amálgama de formas desconexas. Podemos *saber* o que são, mas não as *vemos.* Nesse sentido, a litografia de Manei de uma corrida de cavalos é realmente muito mais "verdadeira" do que a do humorista vitoriano. Transporta-nos por um instante para o alvoroço e a excitação da cena que o artista presenciou e da qual registrou somente quanto poderia garantir ter visto nesse instante.

Entre os pintores que se juntaram a Manet e ajudaram a desenvolver essas idéias estava um pobre e obstinado jovem oriundo de Le Havre. Claude Monet (1840-1926). Foi Monet quem instou com seus amigos para que abandonassem completamente o estúdio e jamais pintassem uma só pincelada que fosse, exceto em frente do "motivo". Ele possuía um pequeno bote equipado como um estúdio para lhe permitir explorar os cambiantes do cenário fluvial. Manet, que veio visitá-lo, convenceu-se da validade do método do seu colega mais jovem e prestou-lhe homenagem pintando o retrato dele enquanto trabalhava nesse estúdio ao ar livre (fig. 336). Ao mesmo tempo, é um exercício na nova maneira defendida por Monet. Pois a idéia de Monet de que toda pintura da natureza deve realmente ser terminada *in loco* não só exigia uma mudança de hábitos e desprezo do conforto, mas resultaria forçosamente em novos métodos técnicos. A "natureza" ou "o motivo" muda de minuto a minuto, quando uma nuvem passa sob o sol ou o vento quebra O reflexo na água. O pintor que espera captar um aspecto característico não dispõe de tempo para misturar e combinar suas cores, muito menos para aplicá-las em camadas sobre uma base castanha, como tinham feito os velhos mestres. Ele tem que fixá-las imediatamente em sua tela, em pinceladas rápidas, cuidando menos de detalhes do que do efeito geral do todo. Era essa falta de acabamento, essa abordagem aparentemente descuidada, que enfurecia amiúde os críticos. Mesmo depois do próprio Manet ter ganho um certo reconhecimento público, graças a seus retratos e composições figurativas, os paisagistas mais jovens que rodeavam Monet ainda tinham dificuldade em conseguir que suas telas não-ortodoxas fossem aceitas pelo Salão. Assim, resolveram reunir-se em 1874 e organizar uma exposição no estúdio de um fotógrafo. Continha uma teta de Monet que o catálogo descrevia como "Impressão: Nascer do Sol"; era a pintura de um porto visto através das névoas matinais. Um dos críticos achou esse título particularmente ridículo e referiu-se a todo o grupo de artistas como "os impressionistas". Quis assim significar que esses pintores não trabalhavam na base de um sólido conhecimento e pensavam que a impressão de um momento era suficiente para chamarem a seus quadros uma pintura. O rótulo pegou. A sua intenção zombeteira depressa foi esquecida, tal como o significado depreciativo de termos como "gótico", "barroco" ou "maneirismo" está hoje esquecido. Algum tempo depois, o próprio grupo de amigos aceitou o nome de impressionistas e como tal passaram a ser conhecidos desde então.

É interessante ler algumas das notícias da imprensa com que as primeiras exposições dos impressionistas foram recebidas. Um semanário humorístico escreveu em 1876: "A rue Le Peletier é uma rua de desastres. Depois do incêndio da Ópera, ai está acontecendo agora mais um desastre. Acaba de ser inaugurada uma exposição na galeria Durand-Ruel que supostamente contém pinturas. Entrei e meus olhos horrorizados depararam com algo terrível. Cinco ou seis lunáticos, entre eles uma mulher, reuniram-se para exibir suas obras. Vi pessoas sacudindo-se de riso diante dessas pinturas, mas meu coração sangrou ao vê-las. Esses pretensos artistas intitulam-se revolucionários, 'impressionistas'. Tomam um pedaço de tela, cor e pincel, besuntam meia dúzia de manchas sobre ela ao acaso, e assinam o nome nessa coisa. É uma manifestação delirante da mesma espécie que leva os internos de Bedlam a apanharem pedras do caminho e imaginarem que são diamantes."

Não era apenas *a* técnica de pintura que enfurecia tanto os críticos. Era também os motivos que esses pintores escolhiam. No passado, esperava-se que os pintores observassem um recanto da natureza que. por consenso geral, era "pinturesco". Poucas pessoas se apercebem de que essa exigência era, de algum modo, ir razoável. Chamamos "pinturescos" àqueles motivos que já vimos antes em pinturas. Se os pintores tivessem de ater-se apenas a eles, ficariam repetindo-se interminavelmente uns aos outros. Foi Claude Lorrain quem tornou as ruínas romanas "pinturescas" (fig. 254, p. 309) e Jan Van Goyen quem converteu os moinhos holandeses em motivos (fig. 270, p. 329). Constable e Turner, na Inglaterra, cada um à sua maneira, tinham descoberto novos motivos para a arte. O "Vapor Numa Tempestade de Neve" (fig. 325. p. 390), de Turner, era tão novo no (ema quanto na maneira. Claude Monet conhecia as obras de Turner. Vira-as em Londres, onde residiu durante a Guerra Franco-Prussiana (1870-71), e elas reforçaram a sua convicção de que os efeitos mágicos de luz e ar eram muito mais importantes do que o tema de uma pintura. Não obstante, uma tela como a da fig. 339, que representa uma estação ferroviária de Paris, chocou os críticos como desfaçatez e insolência inomináveis. Eis uma "impressão" real de uma cena da vida cotidiana. Monet não está interessado na estação ferroviária como um lugar onde seres humanos se encontram ou partem; está fascinado pelo efeito da luz que escorre através do telhado de vidro e se mistura às nuvens de vapor, e pela forma das locomotivas e carruagens que emergem da confusão. Entretanto, nada existe de casual nessa descrição de uma cena de que o

338. FR1TH: Dia de Derby, *Pintado em 1856-8. Londres, Tale Gallery*



pintor é testemunha ocular. Monet equilibrou seus tons e cores tão deliberadamente quanto qualquer paisagista do passado.

Os pintores desse jovem grupo de impressionistas aplicaram seus novos princípios não só à paisagem, mas a qualquer cena da vida real. A fig. 340 mostra uma leia de Auguste Renoir (1841-1919) que representa um baile ao ar livre em Paris, pintada em 1876. Quando Jan Steen (fig. 276, p. 337) representou uma cena festiva, mostrou-se ansioso por retratar os vários tipos folgazões de pessoas. Watteau, em suas cenas fantasiosas de festejos aristocráticos (fig. 297. p. 358), quis captar o estado de espírito de uma existência descuidada. Existe algo de ambos em Renoir. Também ele tinha em vista o comportamento da multidão alegre e também ele se encantava com a beleza festiva Mas seu principal interesse reside alhures. Renoir quis realçar a alegre combinação de cores brilhantes e estudar o efeito da luz do sol sobre a multidão turbilhonante. Mesmo comparado com a pintura de Manet do barco de Monet, o quadro parece "esquemático" e inacabado. Somente as cabeças de algumas figuras no primeiro plano são mostradas com certa dose de detalhes, mas até mesmo essas estão pintadas da maneira mais audaciosa e menos convencional possível. Os olhos e a testa da jovem sentada ficam na sombra, enquanto o sol brinca em torno da boca e do queixo. O vaporoso vestido foi pintado em largas pinceladas, mais soltas do que as usadas por Frans Hals (fig. 268, p. 327) ou Velázquez (fig. 265. p. 323). Mas essas são as figuras que focalizamos. Por trás delas, as formas dissolvem-se cada vez mais na luz do sol e no ar. Lembra-nos o modo como Francesco Guardi (fig. 288. p. 350) evocou as figuras dos seus remadores venezianos com um punhado de manchas coloridas. Transcorrido um século, é difícil entendermos por que esses quadros provocaram tamanha tempestade de indignação e troça. Percebemos sem dificuldade que o aparente esquematismo nada tem a ver com desleixo, mas é, pelo contrário, o resultado de grande sabedoria artística. Se Renoir tivesse pintado com todos os detalhes, o quadro teria um aspecto enfadonho e sem vida. Recordemos que um conflito semelhante já fora antes enfrentado pelos artistas, no século XV, quando descobriram pela primeira vez como refletir a natureza. Lembremos que os próprios triunfos do naturalismo e da perspectiva tinham levado suas figuras a parecerem algo rígidas, como se fossem de madeira, e que somente o gênio de Leonardo logrou superar essa dificuldade fazendo com que as formas se fundissem intencionalmente em sombras escuras — o recurso que foi então denominado ***sfumato*** (fig. 192, p. 228). Foi a descoberta dos impressionistas de que as sombras escuras do gênero usado por Leonardo para modelar não ocorrem à luz do sol e ao ar livre que interditou para eles o recurso a essa saída tradicional. Por conseguinte, tiveram que ir ainda mais longe do que qualquer geração anterior na dissipação de contornos claros e definidos. Sabiam que o olho humano é um instrumento maravilhoso. Basta fornecer-lhe a sugestão certa e ele se encarrega de construir para nós a forma total que sabe estar ali. Mas é preciso saber como olhar para tais pinturas. As pessoas que visitaram primeiramente a exposição impressionista enfiaram obviamente o nariz nas telas e nada viram senão uma confusão de pinceladas casuais. Foi por isso que pensaram: "Esses pintores devem ser loucos varridos".

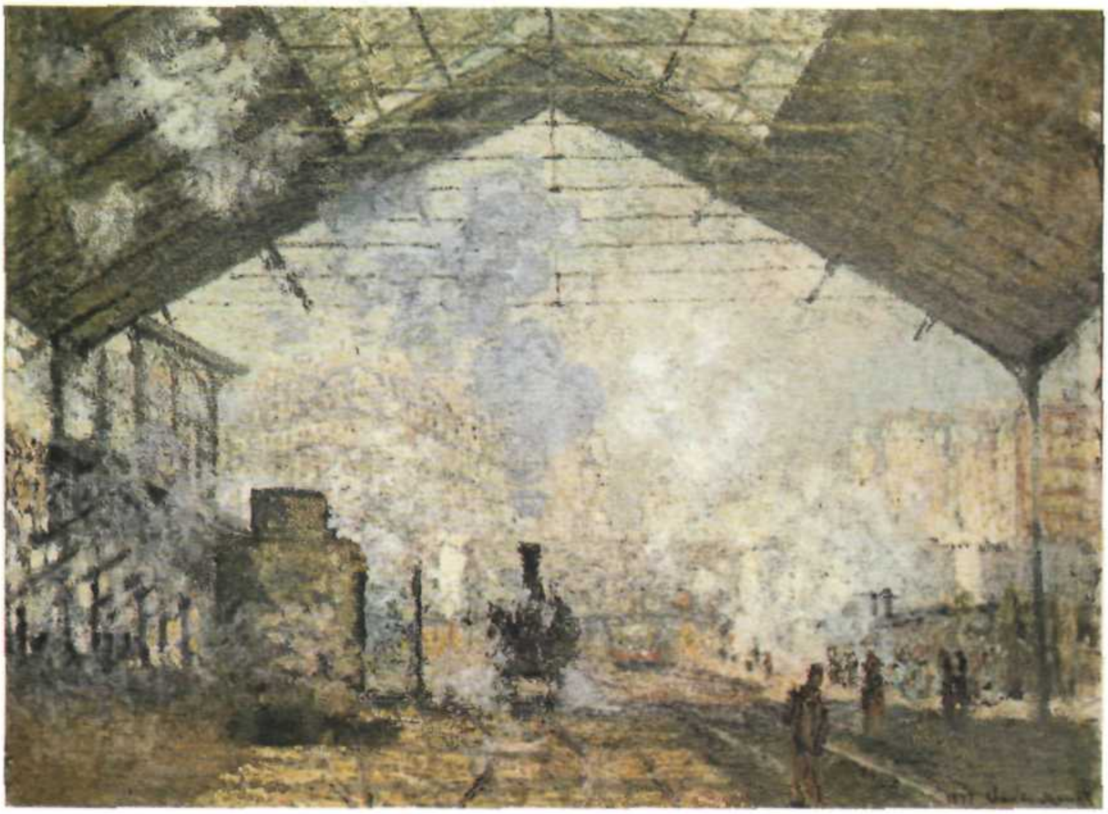
Diante de quadros como o da fig. 341, em que um dos mais antigos e mais metódicos líderes do movimento, Camille Pissarro (1830-1903), evocou a

"impressão" de um *boulevard* parisiense ensolarado, essas pessoas escandalizadas perguntavam: "Se caminho pelo *boulevard,* lenho esse aspecto? Perco as minha pernas, olhos, nariz, e converto-me num glóbulo informe?" Uma vez mais, era o conhecimento daquilo que "pertence" a uma pessoa que interferia no julgamento do que realmente vemos.

Levou algum tempo até o público aprender que para apreciar um quadro impressionista tem que recuar alguns metros e desfrutar o milagre de ver essas manchas intrigantes organizarem-se de súbito e ganharem vida ante os nossos olhos. Realizar esse milagre e transferir a experiência visual do pintor para o espectador era a verdadeira finalidade dos impressionistas-

A sensação de uma nova liberdade e de um novo poder que esses artistas possuíam deve ter sido verdadeiramente enebriante; deve tê-los compensado por boa parte da zombaria e hostilidade com que se defrontaram. Subitamente, o mundo inteiro oferecia temas adequados para o pincel do pintor. Onde quer que ele descobrisse uma bela combinação de tons, uma interessante configuração de cores e formas, uma alegre e satisfatória mancha de sol e sombras coloridas, podia instalar seu cavalete e tentar transferir sua impressão para a tela. Todos os velhos chavões de "tema digno", "composições equilibradas" e "desenho correto" foram sepultados. O artista só era responsável ante sua própria sensibilidade pelo que pintava e como pintava. Olhando em retrospecto para essa luta, talvez seja menos surpreendente que as concepções dos jovens artistas tenham encontrado resistência do que o fato

339. MONET: A Estação de St. Lazare em Paris. *1877. Paris, Louvre*





340. RENOIR: Um baile no "Moulin de la Galette". *1876. Nova York, Coleção John Hay Whitney*



341. PISSARRO: O Boulevard des Italiens, manhã de sol. *1897. **Washington, D.C.**, National Gallery of Art,* *Coleção Chester Dale*

de terem sido tão cedo aceitas como verdadeiras. Pois, embora a batalha fosse acirrada e tão dura para os artistas envolvidos, o triunfo final do impressionismo foi completo. Alguns desses jovens rebeldes, pelo menos, notadamente Monet e Renoir, viveram o tempo bastante para gozarem os frutos dessa vitória e tornarem-se famosos e respeitados em toda a Europa. Presenciaram o ingresso de suas obras em coleções públicas e a sua conversão em bens cobiçados pelos ricos. Essa transformação, além disso, causou uma impressão duradoura em artistas e críticos indistintamente. Os críticos que haviam escarnecido provaram ser deveras falíveis em seus juízos. Tivessem comprado essas telas em vez de zombarem delas, e teriam ficado ricos em pouco tempo. Portanto, a crítica sofreu uma perda de prestigio de que nunca mais se recuperou. A luta dos impressionistas tornou-se a valiosa legenda de todos os inovadores em arte, que podiam apontar sempre esse notório fracasso do público em reconhecer novos métodos. Num certo sentido, esse fracasso é tão importante na história da arte quanto a vitória final do programa impressionista.

Talvez essa vitória não tivesse sido tão rápida nem tão completa se não fosse por dois aliados que ajudaram as pessoas do século XIX a verem o mundo com olhos diferentes. Um desses aliados foi a fotografia. Nos primeiros tempos, essa invenção tinha sido principalmente usada para retratos. Eram necessárias exposições muito demoradas e as pessoas que se sentavam para serem fotografadas tinham que ficar escoradas a fim de permanecerem quietas por muito tempo. O desenvolvimento da máquina fotográfica portátil e do instantâneo ocorreu durante os mesmos anos que também presenciaram a ascensão da pintura impressionista. A máquina fotográfica ajudou a descobrir o encanto da cena fortuita e do ângulo inesperado. Além disso, o desenvolvimento da fotografia iria impulsionar ainda mais os artistas em seu caminho de exploração e experimento. Não havia necessidade de a pintura executar uma tarefa que um dispositivo mecânico podia realizar melhor e mais barato. Não devemos esquecer que, no passado, a arte da pintura serviu a numerosos fins utilitários. Era usada para registrar a imagem de uma pessoa notável ou de uma residência de campo. O pintor era um homem que podia derrotar a natureza transitória das coisas e preservar o aspecto de qualquer objeto para a posteridade. Ignoraríamos o aspecto do dodó, se um pintor holandês do século XVII não tivesse usado sua habilidade para retratar um espécime pouco antes dessas aves terem sido extintas. A fotografia no século XIX estava prestes a assumir essa função da arte pictórica. Foi um golpe na posição dos artistas, tão sério quanto a abolição das imagens religiosas pelo Protestantismo (p. 288). Antes dessa invenção, quase toda pessoa que se prezava posava para seu retrato, pelo menos uma vez na vida. Agora, as pessoas raramente se sujeitavam a isso, a menos que quisessem obsequiar e ajudar um pintor amigo. Assim sendo, os artistas viram-se cada vez mais compelidos a explorar regiões onde a fotografia não podia acompanhá-los. De fato. a arte moderna dificilmente se converteria no que é sem o impacto dessa invenção.

O segundo aliado que os impressionistas encontraram em sua busca afoita de novos motivos e novos esquemas de cor foi a cromotipia japonesa. A arte do Japão desenvolvera-se a partir da arte chinesa (p. 112) e prosseguira nesse rumo durante quase mil anos. No século XVIII, entretanto, talvez sob a

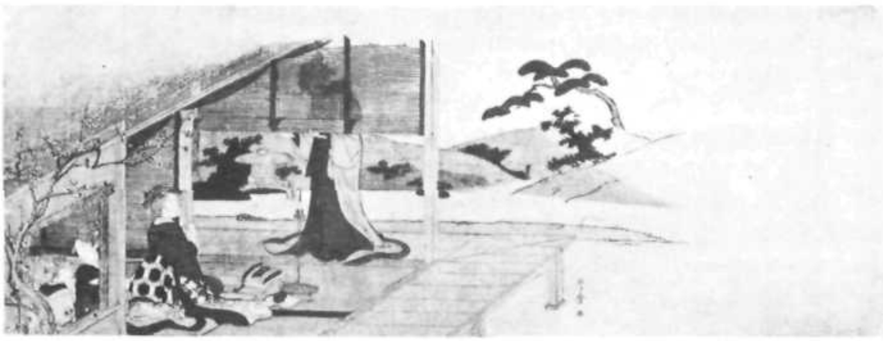


342. HOKUSAI:
A montanha Fuji vista atrás de um poço. *Xilogravura colorida da série Cem Vistas do Fuji, 1834*

influência das estampas européias, os artistas japoneses abandonaram os motivos tradicionais da arte do extremo Oriente e escolheram cenas da vida humilde como tema para suas xilogravuras coloridas, as quais combinavam grande arrojo de invenção com uma perfeição técnica magistral. Os entendidos japoneses não tinham em grande apreço esses produtos baratos. Preferiam a austera maneira tradicional. Quando o Japão foi forçado, em meados do século XIX, a entrar em relações comerciais com a Europa e a América, essas estampas eram freqüentemente usadas como invólucros e enchimentos, e podiam ser compradas barato nas casas de chá. Os artistas do círculo de Manet estiveram entre os primeiros a apreciar a sua beleza e a colecionar avidamente essas estampas. Descobriram ai uma tradição não-contaminada pelas

regras e clichês acadêmicos que os pintores franceses se empenhavam em eliminar. As gravuras japonesas os ajudaram a ver até que ponto as convenções européias ainda persistiam neles, sem que o notassem. Os japoneses compraziam-se em todos os aspectos inesperados e não-convencionais do mundo. O mestre deles, Hokusai (1760-1849), representaria a montanha Fujiyama vista como que por acaso atrás de um andaime (fig. 342); Utamaro (1753-1806) não hesitava em mostrar algumas de suas figuras cortadas pela margem de uma gravura ou por uma cortina (fig. 343). Foi esse arrojado desdém por uma regra elementar da pintura européia que exerceu grande efeito sobre os impressionistas. Descobriram nessa regra um último esconderijo da antiga dominação do conhecimento sobre a visão. Por que havia uma pintura de mostrar sempre o todo ou uma parte relevante de cada figura numa cena? O pintor que mais profundamente se impressionou com essas possibilidades foi Edgar Degas (1834-1917). Degas era um pouco mais velho do que Monet e Renoir. Pertencia à geração de Manet e, tal como ele,

343. UTAMARO: Casa comercial à tarde. *Xilogravura colorida, cerca de 1800*



manteve-se um pouco distanciado do grupo impressionista, embora simpatizasse com a maioria de seus propósitos. Degas alimentava um interesse apaixonado pela arte do desenho e admirava realmente Ingres. Em seus retratos (fig. 344), queria realçar a impressão de espaço e de formas sólidas, vistos dos ângulos mais inesperados. Também era por isso que gostava de ir buscar no bale os seus temas, em vez de cenas ao ar livre. Assistindo aos ensaios. Degas tinha a oportunidade de ver corpos de todos os lados, nas mais variadas atitudes. Olhando para o palco desde cima, via as bailarinas dançando ou repousando, e estudava o intricado escorço e o efeito da iluminação de cena sobre a modelação da forma humana. A fig. 345 mostra um dos esboços a pastel de Degas. O arranjo não poderia ser de aparência mais casual. De algumas das bailarinas vemos apenas as pernas, de outras apenas o corpo. Apenas uma figura é vista completa — e numa postura que é intricada e difícil de interpretar. Vemo-la desde cima, a cabeça inclinada para diante, a mão esquerda agarrando o tornozelo, num estado de relaxação deliberada. Não há história nos quadros de Degas. Ele não estava interessado nas bailarinas por serem moças bonitas. Tampouco parece importar-se com o estado de espírito delas. Olhava-as com a objetividade desapaixonada com que os impressionistas olhavam a paisagem à sua volta. O que lhe importava era o jogo de luz e sombra sobre a forma humana, e o modo como podia sugerir movimento ou espaço. Ele provou ao mundo acadêmico que, longe de serem incompatíveis com o perfeito desenho, os novos princípios dos jovens artistas estavam equacionando novos problemas que só o mais consumado mestre do desenho poderia resolver.

Os princípios básicos do novo movimento só podiam encontrar plena expressão na pintura, mas também a escultura se viu logo atraída para a batalha pró ou contra o “modernismo”. O grande escultor francês Auguste Rodin (1840-1917) nasceu no mesmo ano de Monet. Como era um ardente estudioso da estatuária clássica e de Miguel Ângelo, não houve necessariamente um conflito fundamental entre ele e a arte tradicional. De fato, Rodin logo se tornou um mestre consagrado e gozou de celebridade pública como um artista tão grande, se não maior, do que qualquer outro de seu tempo. Mas até suas obras foram alvo de violentas controvérsias entre os críticos e freqüentemente consideradas em conjunto com as dos rebeldes impressionistas. A razão pode ficar clara se observarmos um de seus retratos (fig. 346). Tal como os impressionistas. Rodin desprezava a aparência externa de “acabamento”. Tal como eles, preferia deixar algo para a imaginação do



344. DEGAS: Tio e sobrinha. *Cerca de 1815. Instituto de Arte de Chicago*

345. DEGAS: Aguardando a deixa. *Pastel, 1879. Nova York, Coleção particular*

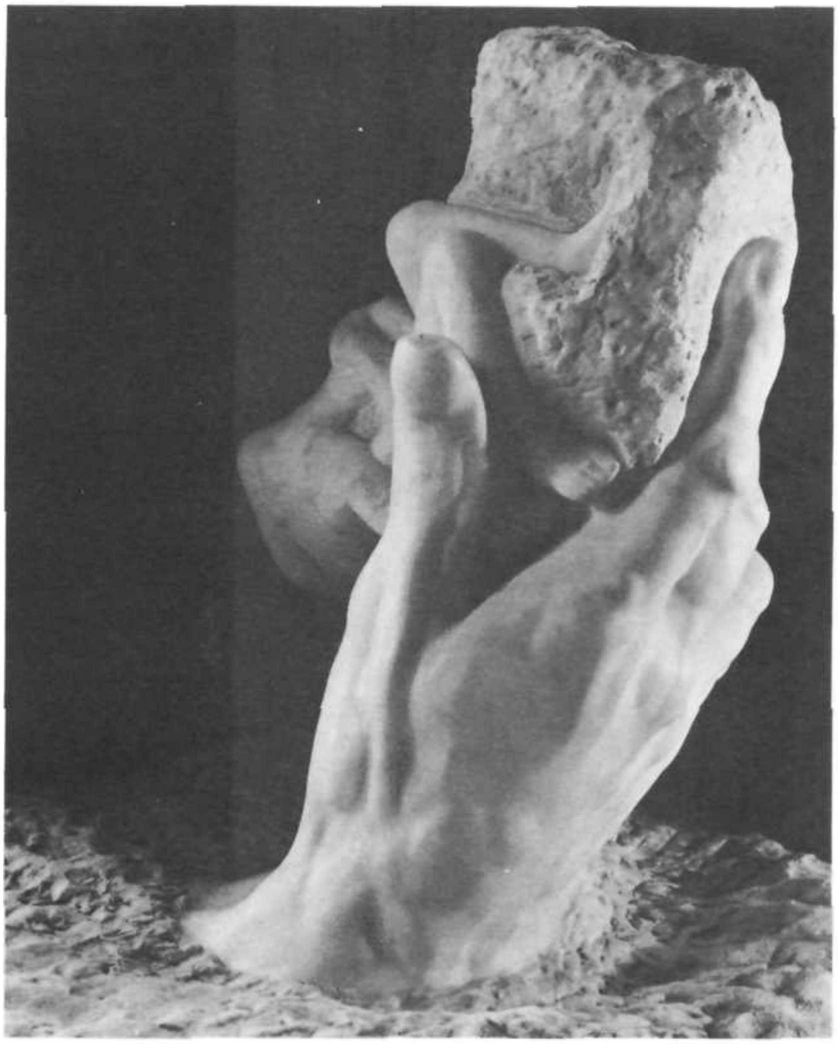




346. RODIN: O escultor Jules Dalou. *1883. Paris, Museu Rodin*

espectador. Por vezes, deixava até parte da pedra em bruto para dar a impressão de que a sua figura estava emergindo e ganhando forma nesse preciso momento. Para o público comum, isso parecia ser uma irritante excentricidade, quando não pura preguiça. As objeções eram as mesmas que haviam sido levantadas contra Tintoretto (pp. 285-6). Para o público em geral, perfeição artística ainda significava que tudo devia ser bem feito, bem acabado e polido. Ao rechaçar essas convenções mesquinhas para expressar a sua visão do ato divino da Criação (fig. 347), Rodin ajudou a afirmar o que Rembrandt proclamara ser seu direito (p. 332): declarar sua obra terminada quando tivesse atingido sua finalidade artística. Como ninguém podia dizer que o seu procedimento resultava da ignorância, a influência de Rodin contribuiu muito para facilitar a aceitação do impressionismo fora do círculo exíguo de seus admiradores franceses.

Artistas de todo o mundo entraram em contato com o impressionismo em Paris e levaram de volta consigo as novas descobertas, assim como a nova atitude do artista como rebelde contra os preconceitos e convenções do mundo burguês. Um dos mais influentes apóstolos desse evangelho fora da França foi o americano James McNeill Whistler (1834-1903). Whistler tinha participado da primeira batalha do novo movimento: expusera com Manet no Salão dos Recusados, em 1863, e compartilhava do entusiasmo de seus colegas pintores pelas gravuras japonesas. Não era um impressionista na acepção estrita da palavra, não mais do que Degas ou Rodin, pois o seu principal interesse não residia nos efeitos de luz e cor, e sim na composição de delicados padrões. O que Whistler tinha em comum com os pintores de Paris era o seu desprezo pelo interesse que o público manifestava por episódios sentimentais. Ele frisava que o que importava em pintura não era o tema, mas a maneira pela qual ele era traduzido em cores e formas. Uma de suas mais famosas telas, talvez uma das pinturas mais populares até hoje feitas, é o retrato de sua mãe (fig. 348). É característico que o titulo com que Whistler expôs essa tela em 1872 fosse: "Arranjo em Cinza e Preto". Esquivou-se a qualquer sugestão de interesse "literário" ou sentimentalidade. Realmente, a harmonia de formas e cores que ele tinha em mira não está em contradição com o sentimento temático. É o cuidadoso equilíbrio de formas simples que dá ao quadro sua



347. RODIN:
A mão de Deus.
Cerca de 1898.
Paris, Museu Rodin

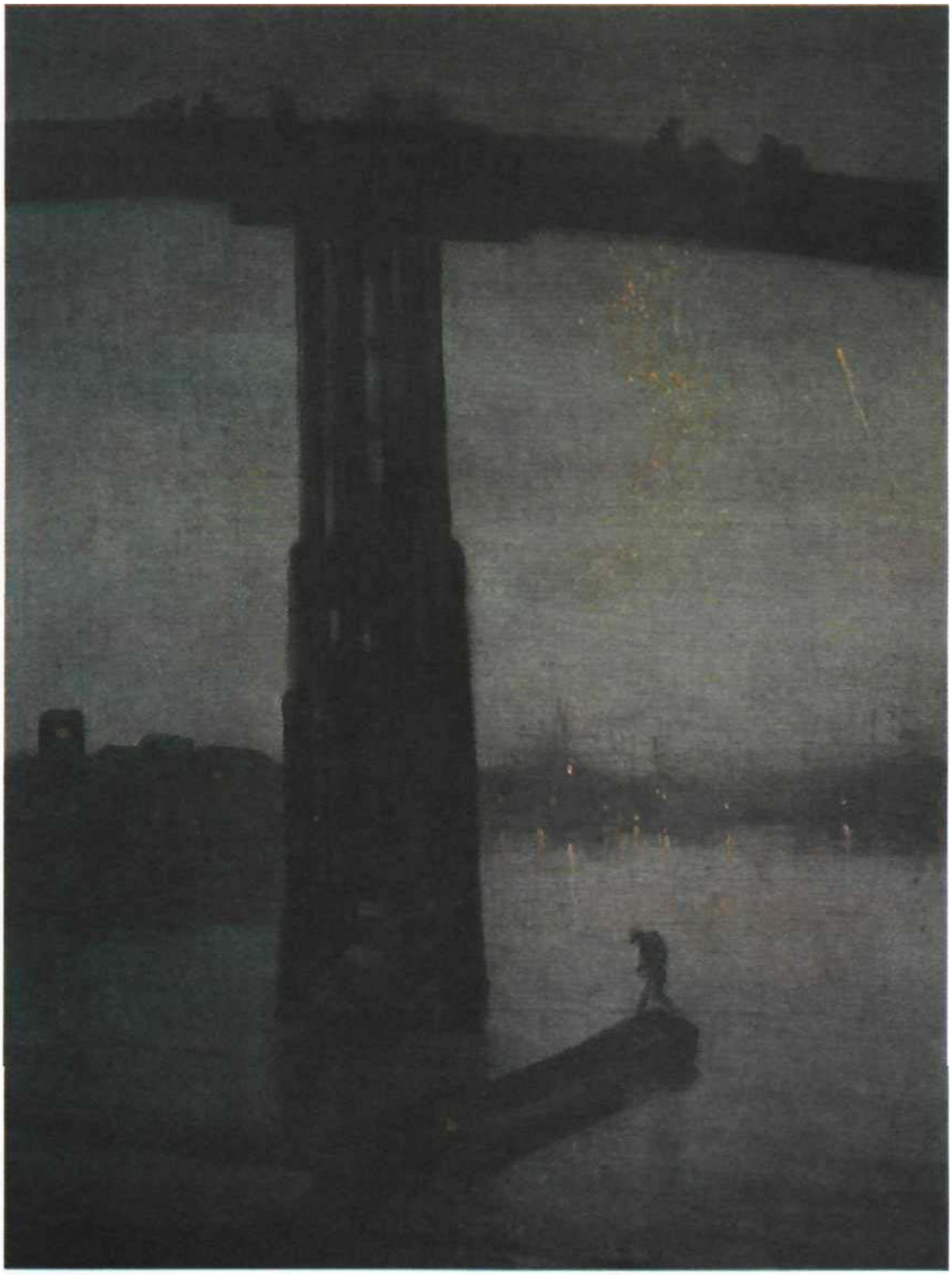


348. WHISTLER:
"Arranjo em Cinza
e Preto" (retrato da
mãe do artista).
1871. Paris, Louvre

qualidade repousante, e os tons suavizados de seu "cinza e preto", que vão desde os cabelos e vestido da senhora até à parede e rodapé, realçam a expressão de resignada solidão que dá ao quadro seu profundo encanto. É estranho pensar que o pintor desse sensível e delicado quadro era notório por sua

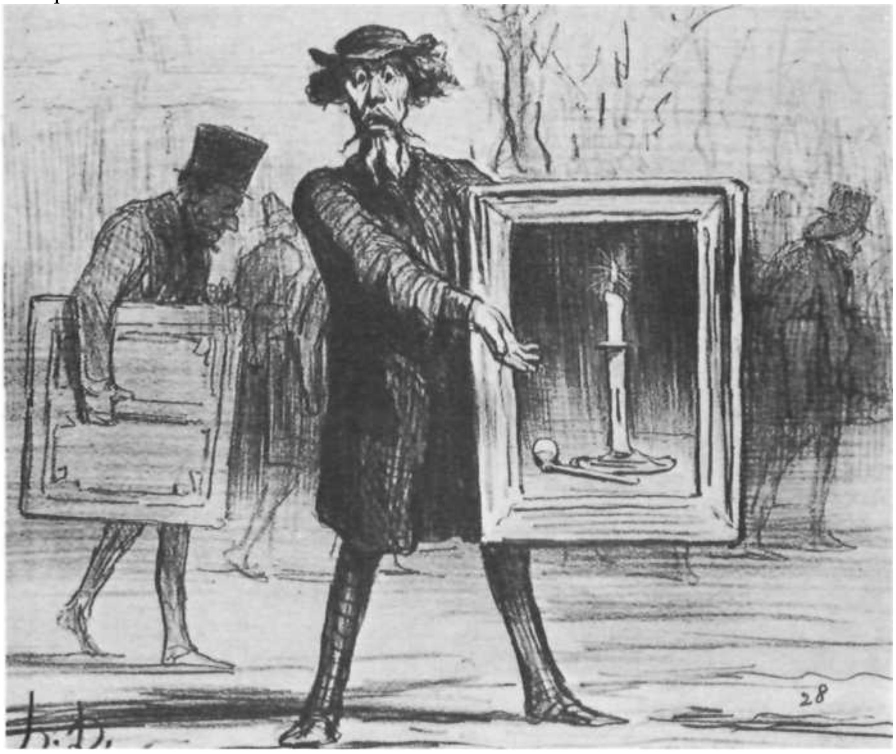
maneira provocante e seus exercícios no que chamava "a arte sutil de fazer inimigos". Instalara-se em Londres e sentia-se chamado a travar quase sozinho a batalha em defesa da arte moderna. O seu hábito de dar aos quadros nomes que impressionavam a pessoas como excêntricos, seu desprezo pelas convenções acadêmicas, atraíram sobre ele a ira de John Ruskin, o grande critico que defendera Turner e os pré-rafaelitas. Em 1877. Whistler expôs peças noturnas à maneira japonesa, a que deu o titulo de "Noturnos" |fig. 349), pedindo 200 guinéus por cada. Escreveu Ruskin: "Jamais eu poderia esperar ouvir um janota presumido pedir duzentos guinéus para jogar um vidro de tinta no rosto do público". Whistler processou-o por injúria, e o caso pôs uma vez mais a descoberto o profundo abismo que separava o ponto de vista do público das concepções do artista. A questão do "acabamento" foi prontamente debatida, e Whistler foi inquirido sobre se realmente pedira essa quantia enorme "por dois dias de trabalho", ao que ele replicou: "Não. pedia pelos conhecimentos de uma vida inteira".

É estranho verificar quanto havia em comum entre os litigantes nesse lamentável processo. Uns e outros estavam profundamente insatisfeitos com a



349. WHISTLER: Noturno em azul e prata: A Velha Ponte de Battersea. *Cerca de 1872-5. Londres, Tate Gallery*

fealdade e a miséria do ambiente que os cercava. Mas enquanto Ruskin, o mais velho, esperava levar seus compatriotas a uma consciência maior da beleza mediante um apelo ao senso moral, Whistler tornou-se uma figura de destaque no chamado "movimento estético", o qual tentava provar que a sensibilidade artística é a única coisa que merece ser levada a sério na vida. Ambos os pontos de vista ganharam em importância quando o século XIX se avizinhou de seu termo.



350. O pintor rejeitado exclamando: "E foi isto o que eles recusaram, esses imbecis ignorantes!" *Litogravura de* DAUMIER, *1859, ridicularizando as pretensões da nova escola "realista"*

26. Em Busca de Novos Padrões

O Final do Século XIX



351. VICTOR HORTA: Escada na Rue de Turin, 12 Bruxelas. *1893*

SUPERFICIALMENTE, o fim do século XIX foi um período de grande prosperidade e até complacência. Mas os artistas e escritores que se sentiam marginalizados estavam cada vez mais descontentes com as finalidades e os métodos da arte que agradava o público. A arquitetura forneceu o alvo mais fácil para os seus ataques. A construção convertera-se numa rotina vazia. Recordemos como os grandes blocos de prédios de apartamentos, fábricas e edifícios públicos das cidades em rápida expansão eram erigidos numa diversidade de estilos que careciam de qualquer relação com a finalidade do edifício. Com freqüência, parecia que os engenheiros tinham levantado primeiro uma estrutura adequada aos requisitos naturais do edifício e uma camada de "Arte" era depois passada sobre a fachada, na forma de ornamentos colhidos em um dos livros de modelos de "estilos históricos". É estranho observar por quanto tempo a maioria dos arquitetos se satisfez com tal procedimento. O público exigia essas colunas, pilastras, cornijas e molduras, e os arquitetos forneciam-nas. Mas, em fins do século XIX, um número crescente de pessoas conscientizou-se do absurdo de semelhante moda. Na Inglaterra, em particular, críticos e artistas lamentavam o declínio geral do artesanato causado pela Revolução Industrial e detestavam a própria visão dessas imitações baratas e pretensiosas, produzidas por máquinas, de ornamentos que outrora haviam possuído um significado e uma nobreza próprios. Homens como John Ruskin e William Morris sonhavam com uma reforma completa das artes e ofícios, e a substituição da medíocre produção em massa por um artesanato consciencioso e significativo. A influência de suas críticas foi muito vasta, se bem que os humildes ofícios manuais por elas defendidos provassem ser, sob condições modernas, o maior dos luxos. A propaganda de tais críticas não tinha possibilidade alguma de abolir a produção industrial em massa, embora ajudasse as pessoas a abrirem os olhos para os problemas que ela criara e a disseminar o gosto pelo genuíno, simples e "caseiro".

Ruskin e Morris ainda alimentavam a esperança de que a regeneração da arte pudesse suscitar um retorno às condições medievais. Mas numerosos artistas viam que isso era uma impossibilidade. Ansiavam por uma "Nova Arte" baseada numa nova sensibilidade para o desenho e para as possibilidades inerentes em cada material. Essa bandeira de uma nova arte ou *Art Nouveau* foi desfraldada na década de 1890. Os arquitetos experimentaram novos tipos de materiais e novos tipos de ornamentos. As ordens gregas tinham-se desenvolvido a partir das primitivas estruturas de madeira (p. 47) e tinham fornecido os recursos característicos da decoração arquitetônica desde a Renascença (pp. 169, 186). Não teria chegado o momento de a nova arquitetura de ferro e aço que se desenvolvera quase sem ser notada nas estações ferroviárias (p. 411) e estruturas fabris criar um estilo ornamental próprio? E, se a tradição ocidental estava excessivamente vinculada aos velhos métodos de construção, poderia o Oriente fornecer um novo conjunto de padrões e novas idéias?

Deve ter sido esse o raciocínio subjacente nos projetos do arquiteto belga Victor Horta (1861-1947) que causaram um sucesso imediato. Horta aprendera com a arte japonesa a descartar a simetria e a explorar o

efeito de curvas sinuosas a que nos referimos a respeito da arte oriental (pp. 104-105). Mas não era um simples imitador. Ele transpunha essas linhas para estruturas de ferro que se harmonizavam perfeitamente com os requisitos modernos (fig. 351). Pela primeira vez, desde Brunelleschi, era oferecido aos construtores europeus um estilo inteiramente novo. Não admira que essas invenções acabassem sendo identificadas com a *Art Nouveau.*

Na verdade, essa exigência de "estilo" e essa esperança de que o Japão pudesse ajudar a Europa a sair do constrangedor impasse não se limitaram à arquitetura. Recordemos com que veemência Whistler defendia essas idéias na Inglaterra, quando insistia na importância suprema de sutis harmonias no desenho. Embora tivesse entrado em choque com Ruskin (p. 422), esses acérrimos adversários contribuíram ambos para o êxito da *Art Nouveau* nas artes decorativas. O movimento estético não podia tolerar livros mal impressos ou ilustrações que meramente contavam uma história, sem levar em conta o efeito delas na página impressa. O predileto desse movimento tornou-se um jovem prodígio, Aubrey Beardsley (1872-98), que conquistou fama imediata em toda a Europa com suas refinadas ilustrações em preto e branco (fig. 352), as quais devem muito a Whistler e às gravuras japonesas. Na França, foi um talentoso seguidor de Degas (p. 417), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), que aplicou uma idêntica economia de meios à nova arte do cartaz (fig. 353). Também ele aprendera com as gravuras japonesas que uma ilustração podia tornar-se muito mais impressionante se a modelação e outros detalhes fossem



352. BEARDSLEY: Ilustração para a *Salomé*, de Oscar Wilde, publicada em 1894



353. TOULOUSE-LAUTREC: Cartaz. *Litogravura a cores, 1892*

sacrificados a uma audaciosa simplificação. Era uma lição que tão cedo não seria esquecida. O sucesso da *Art Nouveau*, com seu deliberado afastamento das tradições ocidentais é um sintoma da fermentação entre arquitetos e projetistas que estavam cansados das rotinas que lhes tinham sido ensinadas. O sentimento de inconformismo e descontentamento com as realizações da pintura do século XIX, que se apossou dos jovens artistas perto do final do período, é menos fácil de explicar. Contudo, é importante que entendamos suas raízes, porquanto foi a partir desse sentimento que se desenvolveram os vários movimentos a que hoje se dá usualmente o nome genérico de "arte moderna". Algumas pessoas podem considerar os impressionistas os primeiros dos modernos, porque desafiaram certas regras da pintura ensinadas nas academias. Mas convém lembrar que os impressionistas não divergiram em seus propósitos das tradições da arte que vinham se desenvolvendo desde a descoberta da natureza na Renascença. Eles também queriam pintar a natureza tal como a viam, e sua controvérsia com os mestres conservadores era menos em torno desse objetivo do que dos meios para alcançá-lo. A exploração impressionista dos reflexos das cores, suas experiências com o efeito do trabalho solto de pincel, visavam à criação de uma réplica ainda mais perfeita da impressão visual, Foi somente com o impressionismo, de fato, que a conquista da natureza se tornou completa, que tudo o que se apresentava aos olhos do pintor pôde converter-se em motivo de um quadro e que o mundo real, em todos os seus aspectos, passou a ser um objeto digno do estudo do artista. Talvez tenha sido esse triunfo completo dos seus métodos que fez alguns artistas hesitarem em aceitá-los. Por um momento, pareceu que todos os problemas de uma arte que visava à imitação da impressão visual tinham sido resolvidos e que nada haveria a ganhar em explorar ainda mais a

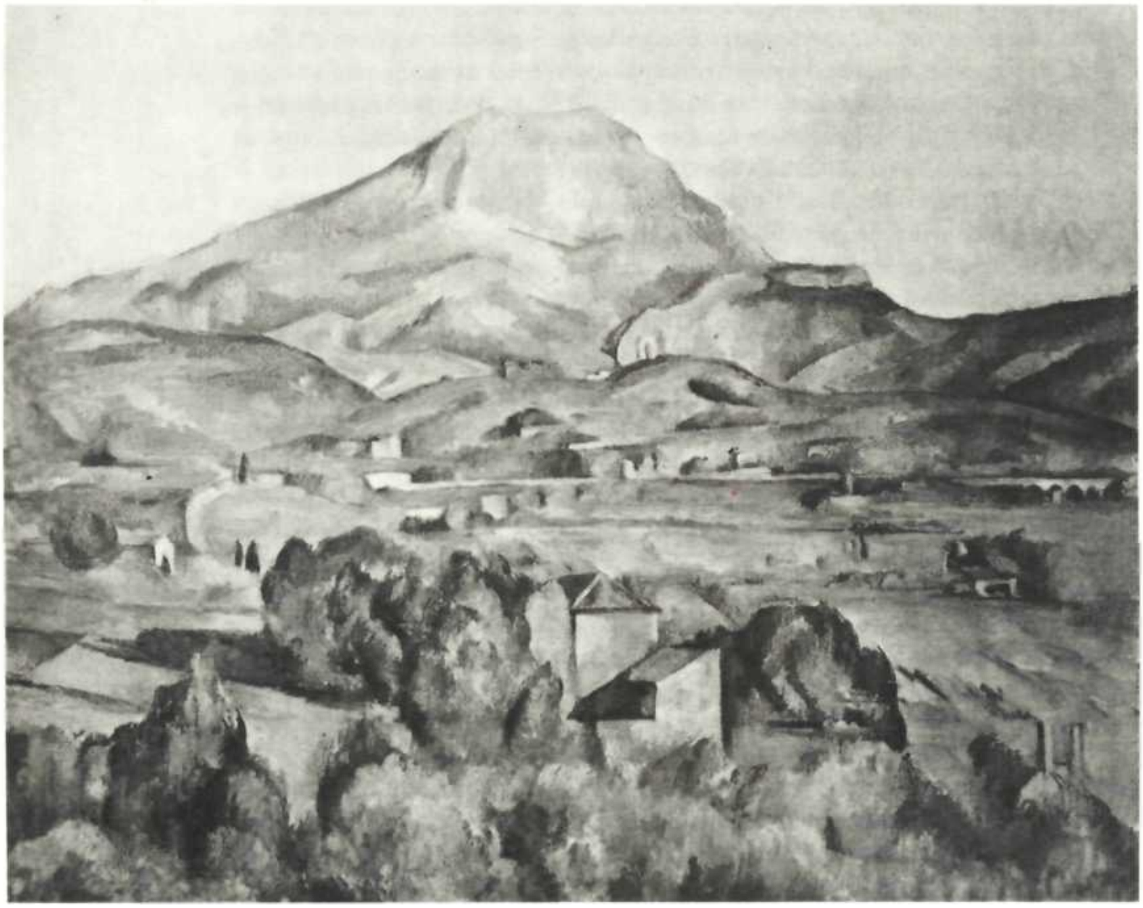
fundo esse objetivo.

Mas sabemos que, em arte, basta ser solucionado um problema para que um grande número de novos problemas surjam no lugar dele. Talvez o primeiro que teve uma noção clara da natureza desses novos problemas tenha sido um artista que ainda pertenceu a mesma geração dos mestres impressionistas. Foi Paul Cézanne (1839-1906), apenas sete anos mais jovem do que Manet, e dois anos mais velho do que Renoir. Em sua mocidade, Cézanne participou das exposições impressionistas, mas ficou tão enojado com a recepção hostil que lhes foi feita que se retirou para a sua cidade natal de Aix-en-Provence, onde estudou os problemas de sua arte, sem ser perturbado pela grita dos críticos. Era um homem de meios independentes e hábitos regulares, que não dependia de encontrar fregueses para os seus quadros. Assim, pôde dedicar toda a sua vida à solução dos problemas artísticos, que a si mesmo impusera, e aplicar os padrões mais exigentes ao seu próprio trabalho. Exteriormente, levava uma vida de tranqüilidade e lazer, mas estava constantemente empenhado numa luta apaixonada para realizar em sua pintura aquele ideal de perfeição artística que perseguia. Não era afeito às lucubrações teóricas, mas, como sua fama crescesse entre os poucos admiradores, tentou às vezes explicar-lhes em poucas palavras o que queria fazer. Uma das observações que lhe são atribuídas é de que, ao pintar, pretendia ser um "Poussin inspirado pela natureza". O que Cézanne quis dizer com isso foi que os velhos mestres clássicos, como Poussin, tinham conseguido em suas obras um equilíbrio e uma perfeição maravilhosos. Uma pintura como "Et in Arcadia ego", de Poussin (fig. 253, p. 308), apresenta um padrão de impecável beleza e harmonia, em que uma forma parece responder a outra. Sentimos que tudo se encontra em seu lugar e nada é casual ou vago. Cada forma se destaca nitidamente e podemos visualizá-la como um corpo sólido e firme. O todo possui uma simplicidade natural de que se desprende uma sensação de repouso e calma. Cézanne tinha em mira uma arte que possuísse algo dessa grandeza e serenidade. Mas não pensava que os métodos de Poussin pudessem ser ainda usados para se alcançar tal propósito. Os antigos mestres, no fim de contas, tinham logrado esse equilíbrio e solidez por um alto preço. Não se sentiam obrigados a respeitar a natureza tal como a viam. Seus quadros são, antes, arranjos de forma que aprenderam através do estudo da antiguidade clássica. Até mesmo a impressão de espaço e solidez foi por eles conseguida graças a aplicação de firmes regras tradicionais e não porque observassem de novo cada objeto representado. Cézanne concordava com seus amigos entre os impressionistas em que esses métodos da arte acadêmica eram contrários à natureza. Admirava as novas descobertas no campo da cor e da modelação. Ele também queria entregar-se às suas próprias impressões, queria pintar as formas e cores que via, não aquelas que eram fruto de seus conhecimentos ou sobre as quais tinha aprendido. Mas sentia-se inquieto quanto ao rumo que a pintura havia tomado. Os impressionistas eram verdadeiros mestres na pintura da "natureza". Mas seria isso realmente o bastante? Onde estava aquela penosa busca do desenho harmonioso, a realização de sólida simplicidade e perfeito equilíbrio que tinham marcado as maiores pinturas do passado? A tarefa consistia em pintar "da natureza", fazer uso das descobertas dos mestres impressionistas e, ao mesmo tempo, reconquistar o sentido de ordem e necessidade que distinguia a arte de Poussin.

Em si mesmo, o problema não era novo para a arte. Recordemos que a conquista da natureza e a invenção da perspectiva no *Quattrocento* italiano puseram em perigo os lúcidos arranjos da pintura medieval e criaram um problema que só a geração de Rafael estivera apta a resolver. Agora, a mesma questão era repetida num plano diferente. A dissolução de contornos firmes na luz bruxuleante e a descoberta de sombras coloridas pelos impressionistas tinham, uma vez mais, criado um novo problema: como poderiam essas realizações ser preservadas sem acarretar uma perda de ordem e clareza? Em termos mais simples: os quadros impressionistas tendiam a ser brilhantes, mas confusos. Cézanne detestava a confusão. Entretanto, não queria retornar às convenções acadêmicas do desenho e sombra para criar a ilusão de solidez, assim como não pretendia voltar às paisagens "compostas" para obter construções harmoniosas. Ele defrontava-se com uma questão ainda mais urgente ao ponderar sobre o uso correto da cor. Cézanne era sedento de cores fortes, intensas, tanto quanto de padrões lúcidos. Os artistas medievais, como nos recordamos (pp. 135-136), eram capazes de satisfazer livremente esse mesmo desejo porque não se sentiam obrigados a respeitar o aspecto real das coisas. Entretanto, quando a arte retornou à observação da natureza, as cores puras e brilhantes dos vitrais ou das iluminuras de livros medievais cederam o lugar àquelas misturas suaves de tons com que os maiores pintores entre os venezianos (p. 248) e os holandeses (p. 333) conseguiram sugerir luz e atmosfera. Os impressionistas tinham renunciado à mistura de pigmentos na paleta e passaram a aplicá-los separadamente na tela em pequenas pinceladas que reproduziam os reflexos oscilantes de uma cena ao "ar livre". Seus quadros eram muito mais brilhantes nos tons do que os de qualquer de seus predecessores, mas o resultado ainda não satisfazia Cézanne. Ele queria transmitir os tons ricos e uniformes que pertencem à natureza sob os céus ' meridionais, mas concluiu que um simples regresso à pintura de áreas inteiras em puras cores primárias punha em perigo a ilusão de realidade. Os quadros pintados dessa maneira assemelham-se a padrões planos e não conseguem dar a impressão de profundidade. Assim, Cézanne parecia estar colhido em contradições por todos os lados. O seu desejo de ser absolutamente fiel às suas impressões sensoriais em face da natureza parecia chocar-se com o seu desejo de converter - como ele disse - "o impressionismo em algo mais sólido e duradouro, como a arte dos museus". Não admira que, freqüentemente, ele estivesse à beira do desespero, que trabalhasse como escravo em sua tela e jamais deixasse de realizar experimentos. O verdadeiro motivo de espanto é que Cézanne conseguiu realizar em suas telas o que era aparentemente impossível. Se a arte fosse uma questão de cálculo, isso não poderia ter sido feito; mas, evidentemente, não é. Esse equilíbrio e harmonia sobre que os artistas se preocupam tanto nada têm a ver com o equilíbrio mecânico. "Acontece" de súbito e ninguém sabe exatamente como ou por quê. Muito se tem escrito sobre o segredo da arte de

Cézanne. Toda sorte de explicações tem sido sugerida acerca do que ele queria realizar e o que realizou. Mas essas explicações permanecem rudimentares e até, por vezes, contraditórias. Mas, ainda que fiquemos impacientes com as críticas, há sempre os quadros para nos convencerem. E o melhor conselho, aqui e sempre, é "vá ver os quadros no original".

Mesmo as nossas ilustrações, contudo, devem transmitir pelo menos algo da grandeza do triunfo de Cézanne. A paisagem com o Mont Sainte-Victoire, no Sul da França (fig. 354), está banhada em luz **e, no entanto,** é firme e sólida. Apresenta um padrão lúcido e, ao mesmo tempo, dá-nos a impressão de grande profundidade e distância. Há uma sensação de ordem e repouso no modo como Cézanne marcou a horizontal do viaduto e estrada no centro e as verticais da casa em primeiro plano, mas em parte nenhuma sentimos tratar-se de uma ordem imposta por Cézanne à natureza. Mesmo as suas pinceladas estão dispostas de modo a coincidirem com as principais linhas do desenho e a reforçarem a sensação de harmonia natural. O modo como Cézanne alterou a direção de suas pinceladas sem recorrer nunca ao desenho de contornos pode ser também apreciado na fig. 356, a qual mostra como o artista neutralizou deliberadamente o efeito do padrão plano que poderia ter



354. CÉZANNE. Mont Sainte-Victoire, visto de Bellevue. *Pintado por volta de 1885. Merion, Pensilvânia, Fundação Barnes*



355. CÉZANNE: Retrato da mulher do artista. *Cerca de 1885. Filadélfia, H. P. McIlhenny*

resultado na metade superior, enfatizando as sólidas formas tangíveis das rochas no primeiro plano. O seu maravilhoso retrato da esposa (fig. 355) mostra até que ponto a concentração de Cézanne em formas simples e bem delineadas contribui para a impressão de equilíbrio e tranqüilidade. Comparadas com obras-primas envoltas em tamanha calma, as obras dos impressionistas, como o retrato de Monet por Manet (fig. 336, p. 408), parecem amiúde improvisações meramente espirituosas.

Existem pinturas de Cézanne que não são reconhecidamente fáceis de entender. Numa ilustração, uma natureza-morta como a da fig. 357 pode não parecer muito promissora. Como seu aspecto é desgracioso, se a compararmos ao tratamento seguro de um tema semelhante pelo mestre holandês seiscentista Willem Kalf (fig. 278, p. 339)! A fruteira é tão toscamente desenhada que nem o pé se situa no centro do prato. A mesa não só se inclina da esquerda para a direita, mas também parece inclinada para a frente. Onde o mestre holandês se distinguia na reprodução de superfícies macias e felpudas. Cézanne dá-nos um mosaico de cores em largas pinceladas que fazem o guardanapo como se fosse feito de folha de estanho. Não admira que as pinturas de Cézanne fossem ridicularizadas no começo como patéticos borrões. Mas a razão desta aparente inépcia é fácil de encontrar. Cézanne deixara de aceitar como axiomáticos quaisquer dos métodos tradicionais de pintura. Decidira partir da estaca zero, como se nenhuma pintura tivesse sido feita antes dele. O mestre holandês pintara a sua natureza-morta para exibir seu estupendo virtuosismo. Cézanne escolhera seus motivos para estudar alguns problemas específicos que queria resolver. Sabemos que ele estava fascinado pela relação da cor com a modelação. Um sólido redondo e brilhantemente colorido, como uma maçåo, era um motivo ideal para explorar essa questão. Sabemos que ele estava interessado na realização de um desenho equilibrado. Foi por isso que ele esticou para a esquerda o prato da fruteira, de modo a encher um vazio. Como queria estudar em suas relações mútuas todas as formas espalhadas sobre a mesa, esta foi simplesmente inclinada para a frente para que ficassem todas à vista. Talvez o exemplo



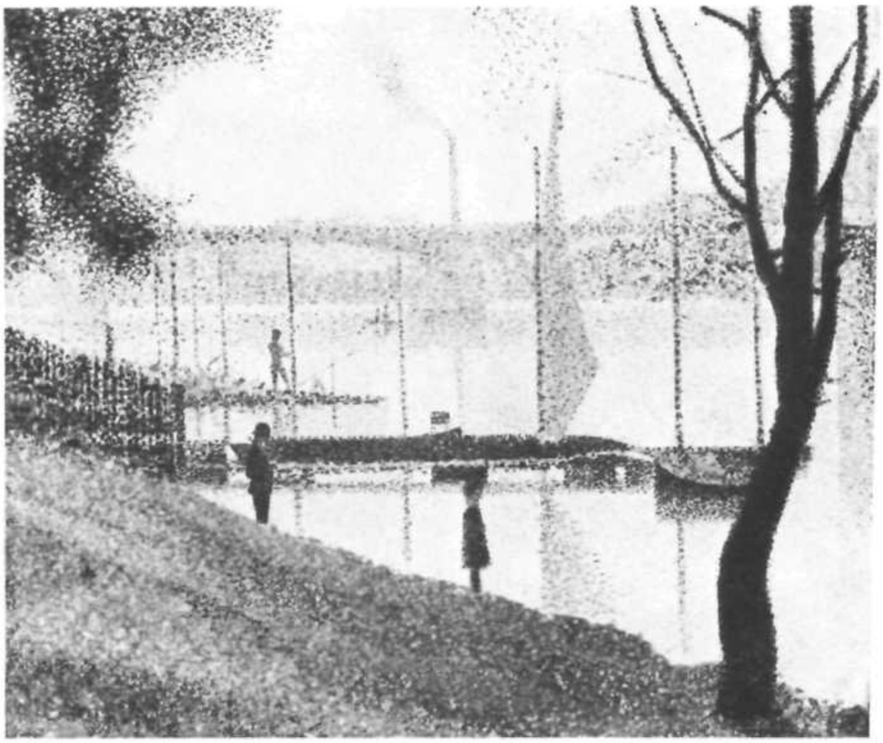
356. CÉZANNE: Cenário rochoso na Provença. *Pintado por volta de 1886. Londres. Naiional Gallery*



357. CÉZANNE: Natureza-morta. *Cerca de 1878. Paris, Coleção Lecomte*

mostre como foi que Cézanne se tornou o pai da "arte moderna". Em seu tremendo esforço para realizar uma sensação de profundidade sem sacrificar o brilho das cores, e para construir um arranjo ordenado sem sacrificar a sensação de profundidade - em todas as lutas e experiências havia uma coisa que Cézanne eslava preparado para sacrificar, se fosse necessário: a "correção" convencional do lineamento. Não tinha o propósito deliberado de distorcer a natureza, mas não lhe importava muito se ela fosse distorcida em algum detalhe de somenos importância, desde que isso o ajudasse a obter o efeito desejado. A invenção de Brunelleschi da "perspectiva linear" não o interessou excessivamente. E jogou-a fora quando descobriu que ela dificultava o seu trabalho. No fim de **contas,** essa perspectiva científica fora inventada para ajudar os pintores a criarem a ilusão de espaço - como Masaccio fizera em seu afresco de Sta. Maria Novella (fig. 153, p. 171). Cézanne não tinha em mira criar uma ilusão. O que ele queria era transmitir a sensação de solidez e profundidade, e concluiu que podia fazê-lo sem recorrer ao desenho convencional. Mal se apercebeu de que esse exemplo de indiferença pelo "desenho correto" iniciaria um movimento irreprimível e arrasador em arte.

Enquanto Cézanne se batia por uma conciliação dos métodos do impressionismo com a necessidade de ordem, um artista muito mais jovem, Georges Seurat (1859-91) dispôs-se a enfrentar essa questão quase como se fosse uma equação matemática. Usando como ponto de partida o método impressionista de pintura, estudou a teoria científica da visão cromática e decidiu construir



358. SEURAT: Ponte em Courbevoie. *Pintado em Courbevoie. Londres, Courtauld Institute Galleries*

seus quadros por meio de pequenas e regulares pinceladas de cor ininterrupta como um mosaico. Esperava ele que isso levasse à mistura de cores no olho (ou, melhor dito, no cérebro), sem que perdessem sua intensidade e luminosidade. Mas essa técnica extrema, que se tornou conhecida como pontilhismo, pôs naturalmente em perigo a legibilidade de suas pinturas, ao evitar todos os contornos e decompor cada forma em áreas de pontos multicolores. Seurat foi assim impelido a compensar a complexidade de sua técnica pictórica por uma simplificação de formas ainda mais radical do que tudo o que Cézanne jamais cogitara (fig. 358). Existe algo quase egípcio na ênfase de Seurat sobre as verticais e horizontais que o levou a distanciar-se cada vez mais da reprodução fiel das aparências naturais e no sentido de uma exploração de padrões interessantes e expressivos.

No inverno de 1888, enquanto Seurat atraía as atenções em Paris e Cézanne estava trabalhando em seu retiro de Aix, um jovem e ardente holandês trocava Paris pelo Sul da França, em busca da luz e cor intensas das regiões meridionais. Era Vincent van Gogh. Van Gogh nascera em 1853 em Groot-Zundert (Holanda), filho de um vigário. Era um homem profundamente religioso, que trabalhara como pregador leigo na Inglaterra e entre os mineiros belgas. Profundamente impressionado pela arte de Millet (p. 402) e sua mensagem social, decidiu tornar-se pintor. Um irmão mais moço, Theo, que trabalhava na loja de um *marcharia*, apresentou-o a pintores impressionistas. Esse irmão era um homem extraordinário. Embora fosse pobre, sustentou sempre Vincent sem relutar e financiou até a sua viagem para Arles, na Provença. Vincent esperava que, se pudesse trabalhar aí sem ser perturbado durante um certo número de anos, talvez conseguisse um dia vender suas telas e recompensar seu generoso irmão. Em sua solidão voluntária em Arles, Vincent registrou todas as suas idéias e esperanças em cartas para Theo, que eram lidas como um diário contínuo. Essas cartas, por um artista humilde e quase autodidata que não fazia idéia nenhuma da fama que iria conquistar, situam-se entre as mais comoventes e excitantes de toda a

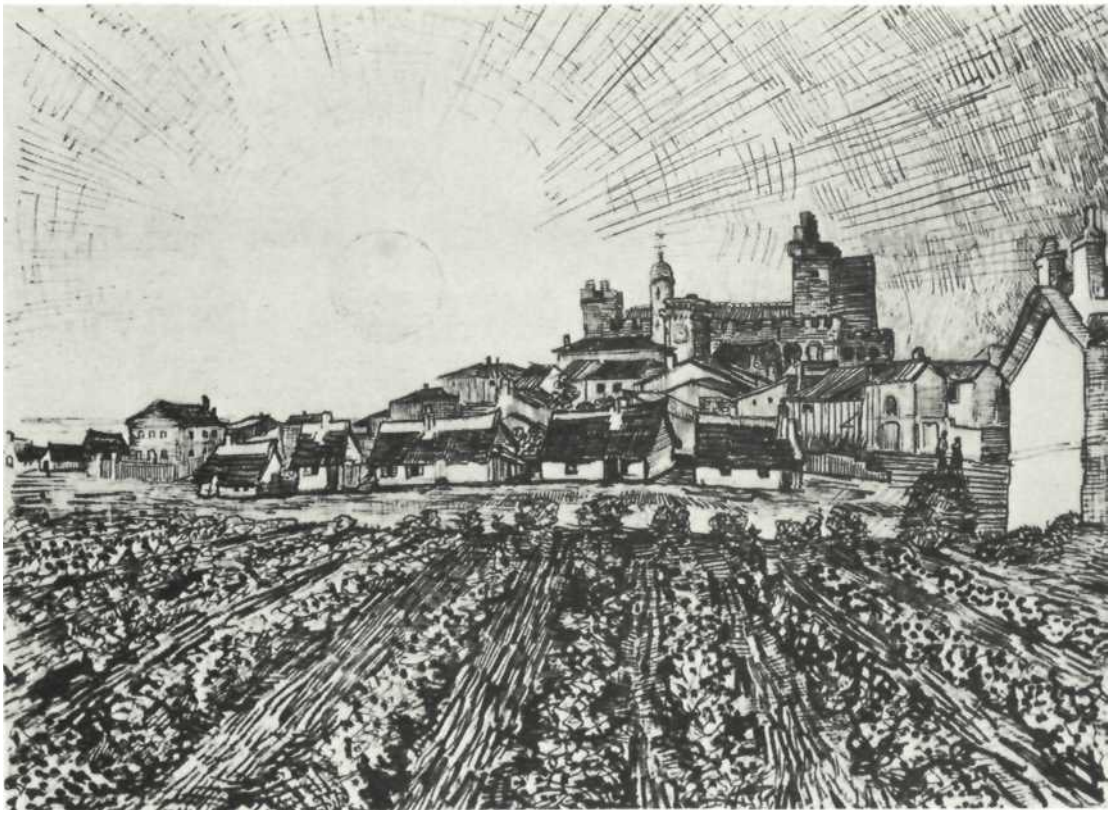
literatura. Nelas podemos pressentir o sentimento de missão do artista, sua luta e seus triunfos, sua desesperada solidão e ânsia de companhia, e ficamos conhecendo a imensa tensão sob a qual ele trabalhou com febril energia. Menos de um ano depois, em dezembro de 1888, sucumbiu e teve um acesso de loucura. Em maio de 1889, foi internado num asilo psiquiátrico, mas ainda tinha intervalos lúcidos durante os quais continuou a pintar. A agonia durou mais quatorze meses. Em julho de 1890, Van Gogh pôs fim à vida - estava com 37 anos, como Rafael, e sua carreira como pintor não durara mais de dez anos; os quadros em que assenta a sua fama foram todos pintados durante três anos que foram entrecortados de crises e desespero. Hoje em dia, a maioria das pessoas conhece pelo menos alguns de seus quadros; os girassóis, a cadeira vazia, os ciprestes e alguns dos retratos tornaram-se

359. VAN GOGH: Paisagem com ciprestes, perto de **Aries.** *1889. Londres, National Gallery*



populares em reproduções coloridas e podem ser vistos em muitas salas modestas. Era isso exatamente o que Van Gogh queria. Ele queria que suas telas tivessem o efeito direto e forte das gravuras coloridas japonesas (pp. 416-17) que tanto admirava. Ansiava por uma arte simples e despojada que não atraísse apenas os entendidos ricos, mas propiciasse alegria e consolo a todos os seres humanos. Não obstante, essa não é a história toda. Nenhuma reprodução é perfeita. As mais baratas fazem os quadros de Van Gogh parecerem mais toscos do que realmente são e. por vezes, uma pessoa pode cansar-se delas. Sempre que isso acontece, é uma grande revelação voltar às obras originais de Van Gogh e descobrir até que ponto ele podia ser sutil e deliberado em seus efeitos mais fortes.

Pois Van Gogh também absorvera as lições do impressionismo e do pontilhismo de Seurat. Gostava da técnica de pintar em pontos e pinceladas de cor pura, mas em suas mãos ela tornou-se algo diferente do que esses artistas de Paris pretendiam realizar com ela. Van Gogh usou cada pincelada não só para dispersar a cor, mas também para comunicar sua própria excitação. Em uma das cartas de Áries, descreve o seu estado de inspiração quando "as emoções são, por vezes, tão fortes que trabalho sem ter consciência de estar trabalhando... e as pinceladas açodem com uma seqüência e coerência idênticas às de palavras numa fala ou numa carta". A comparação não podia ser mais clara. Em tais momentos, Van Gogh pintava como outros



360. VAN GOGH: Vista de Saintes-Maries. *Desenho. 1888. Wimerlhur. Coleção Oskar Reinhart*



361. VAN GOGH: O quarto do artista em Arles. *1889. Paris. Louvre*

homens escrevem. Assim como o aspecto de uma página manuscrita, os traços deixados pela pena na folha de papel, revela algo dos gestos de quem escreve, de modo que sentimos instintivamente quando uma carta foi escrita sob grande tensão emocional, também as pinceladas de Van Gogh nos dizem algo a respeito do seu estado mental. Antes dele, jamais um artista usara esse meio com tanta consistência e efeito. Recordemos que existe um trabalho audacioso e solto de pincel em obras anteriores, nas pinturas de Tintoretto (fig. 234, p. 284), Frans Hals **(fig.** 268, p. 327) e Manet (fig. 336. p. 408); mas, neles, isso reflete a mestria soberana do artista, sua rápida percepção e capacidade mágica de evocar uma visão. Em Van Gogh, porém, ajuda a comunicar a exaltação mental do artista. Ele gostava de pintar objetos e cenas que propiciassem plena amplitude a esse novo meio - motivos que tanto podia desenhar como pintar com seu pincel, usando a cor espessa tal como um escritor que sublinha determinadas palavras. Por isso ele foi o primeiro pintor a descobrir a beleza do restolho, das cercas vivas e dos trigais, dos galhos descarnados das oliveiras e das formas escuras dos ciprestes, esguios e pontiagudos como labaredas (fig. 359).

Van Gogh vivia em tal frenesi de criação que sentia o impulso não só de desenhar o próprio sol radiante (fig. 360), mas também de pintar as coisas humildes, repousantes e caseiras que ninguém imaginara sequer serem dignas da atenção de um artista. Pintou seus exíguos aposentos em Arles (fig. 361), e o que escreveu sobre essa tela a seu irmão explica maravilhosamente bem suas intenções:

Eu tinha uma nova idéia em minha cabeça e aqui está o seu esboço... desta vez, trata-se simplesmente do meu quarto, só que a cor se encarregará de tudo, insuflando, por sua simplificação, um estilo mais impressivo às coisas e uma sugestão de *repouso* ou de sono em geral. Numa palavra, contemplar o quadro deve ser repousante para o cérebro ou, melhor dizendo, para a imaginação.

As paredes são violeta-pálido. O piso é de ladrilhos vermelhos. A madeira da cama e as cadeiras, amarelo de manteiga fresca, os lençóis e almofadas de um tom leve de limão esverdeado. A colcha, escarlate. A janela, verde. A mesa de toilette, laranja e a bacia, azul. As portas, de cor lilás.

E é tudo, nesse quarto nada existe que sugira penumbra, cortinas corridas. As linhas amplas do mobiliário, repito, devem expressar absoluto repouso. Retratos nas paredes, um espelho, uma toalha e algumas roupas.

A moldura - como não existe branco no quadro - será branca. Isso à guisa de vingança pelo repouso forçado que fui obrigado a fazer.

Trabalharei nele o dia inteiro, mas você vê como a concepção é simples. As gradações de cor e as sombras estão suprimidas, o quadro será pintado em camadas leves e planas de tinta, jogada livremente como nas gravuras japonesas...

É evidente que Van Gogh não estava principalmente interessado na representação correta. Usou cores e formas para transmitir o que sentia a respeito das coisas que pintava e o que desejava que outros sentissem. Não se importava muito com o que chamava de "realidade estereoscópica", ou seja, a reprodução fotograficamente exata da natureza. Exagerava e até mudava a aparência das coisas, se isso se adequasse ao seu propósito. Assim, chegara por um caminho diferente a uma conjuntura semelhante àquela em que Cézanne se encontrou durante esses mesmos anos. Ambos deram o passo importante de abandonar deliberadamente a finalidade da pintura como "imitação da natureza". Suas razões, é claro, foram diferentes. Quando Cézanne pintava uma natureza-morta, queira explorar as relações de formas e cores, e só aproveitava da "perspectiva correta" aquela parcela de que porventura necessitasse para uma determinada experiência. Van Gogh queria que a sua pintura expressasse o que ele sentia, e, se a distorção o ajudasse a realizar esse objetivo, utilizaria a distorção. Ambos tinham chegado a esse ponto sem querer derrubar os antigos padrões de arte. Não se arvoravam em "revolucionários": não queriam chocar os críticos complacentes. De fato, ambos tinham quase abandonado a esperança de que alguém prestasse atenção a suas obras; trabalhavam porque tinham de fazê-lo.

O caso foi bastante diferente com um terceiro artista que também vamos encontrar em 1888 no Sul da França, Paul Gauguin (1848-1903). Van Gogh tinha um grande desejo de companhia; sonhara com uma irmandade de artistas análoga à que os pré-rafaelitas haviam fundado na Inglaterra (p. 404), e persuadiu Gauguin, que era cinco anos mais velho, a juntar-se a ele em Arles. Como homem, Gauguin era muito diferente de Van Gogh. Nada tinha da sua humildade e senso de missão. Pelo contrário, era orgulhoso e ambicioso. Mas havia alguns pontos de contato entre os dois. Tal como Van Gogh, também Gauguin começara a pintar relativamente tarde na vida (fora um próspero corretor de Bolsa) e, tal como ele, era quase um autodidata. Entretanto, a companhia dos dois terminou em desastre. Van Gogh, num acesso de loucura, agrediu Gauguin, que fugiu para Paris. Dois anos depois. Gauguin abandonava para sempre a Europa e ia para uma das proverbiais “ilhas do Pacífico”. Taiti, em busca de uma vida mais simples. Ele estava cada **vez** mais convencido de que a arte corria o perigo de se tornar leviana e superficial, de que todo o engenho e conhecimento acumulados na Europa tinham privado os homens do maior dom: a força e intensidade de sentimento, e um modo direto de expressá-lo.

Gauguin, é claro, não foi o primeiro artista a ter essas apreensões a respeito da civilização. Desde que os artistas passaram a mostrar-se constrangidos a respeito de “estilo”, as convenções deixavam-nos desconfiados e a mera habilidade impacientes. Ansiavam por uma arte que não consistisse em truques que podem ser aprendidos, por um estilo que não fosse mero estilo, mas algo forte e poderoso como a paixão humana. Delacroix linha ido ao Norte da África (Marrocos e Argélia) em busca de cores mais imensas e

de uma vida com menos limitações (p. 400). Os pré-rafaelitas na Inglaterra esperavam encontrar essa orientação e simplicidade na arte indene da "Era da Fé". Os impressionistas admiravam os japoneses, mas a arte deles era sofisticada em comparação com a intensidade e simplicidade por que Gauguin ansiava. No começo, estudou a arte popular, mas esta não o reteve por muito tempo. Precisa abandonar a Europa e ir viver entre os nativos do Pacífico, como se fosse um deles, para realizar a sua própria salvação. As obras que trouxe de lá deixaram perplexos até alguns de seus antigos amigos. Pareciam tão selvagens e primitivas. Era justamente isso o que Gauguin queria. Orgulhava-se de ser chamado de "bárbaro". Até sua cor e desenho deviam ser "bárbaros" para fazer jus aos incontaminados filhos da natureza que passara a admirar durante sua estada no Taiti. Contemplando hoje uma dessas leias (fig. 362), talvez não consigamos reaver esse estado de espírito. Habituamo-nos a uma "selvageria" muito maior na arte contemporânea. E, no entanto, não é difícil perceber que Gauguin feriu uma nova nota. Não é apenas o tema de seus quadros que é estranho e exótico. Ele tentou penetrar no espírito dos nativos e olhar as coisas do modo que eles as viam. Estudou os métodos dos artífices nativos e incluiu freqüentemente representações dos trabalhos deles em suas telas. Esforçou-se por harmonizar com essa arte "primitiva" os seus próprios retratos de nativos. Assim, simplificou os contornos das formas e não hesitou em usar grandes manchas de cor forte. Ao contrário de Cézanne, não lhe importava se essas formas simplificadas e esses esquemas cromáticos faziam seus quadros parecer planos. Ignorou alegremente os seculares problemas da arte ocidental quando pensou que tal atitude o ajudava a representar a intensidade pura dos filhos da natureza. Talvez ele nem sempre conseguisse alcançar plenamente o seu objetivo de sinceridade e simplicidade. Mas seu anseio era tão apaixonado quanto o de Cézanne por uma nova harmonia e o de Van Gogh por uma nova mensagem; pois também Gauguin sacrificou sua vida pelo seu ideal. Sentiu-se incompreendido na



362. GAUGUIN; "Divagação". *Pintado em 1897. Londres, Counauld Instiiute Galleries*

Europa e decidiu regressar para sempre às ilhas do Pacifico. Após anos de solidão e desapontamento, morreu lã de doença e privações.

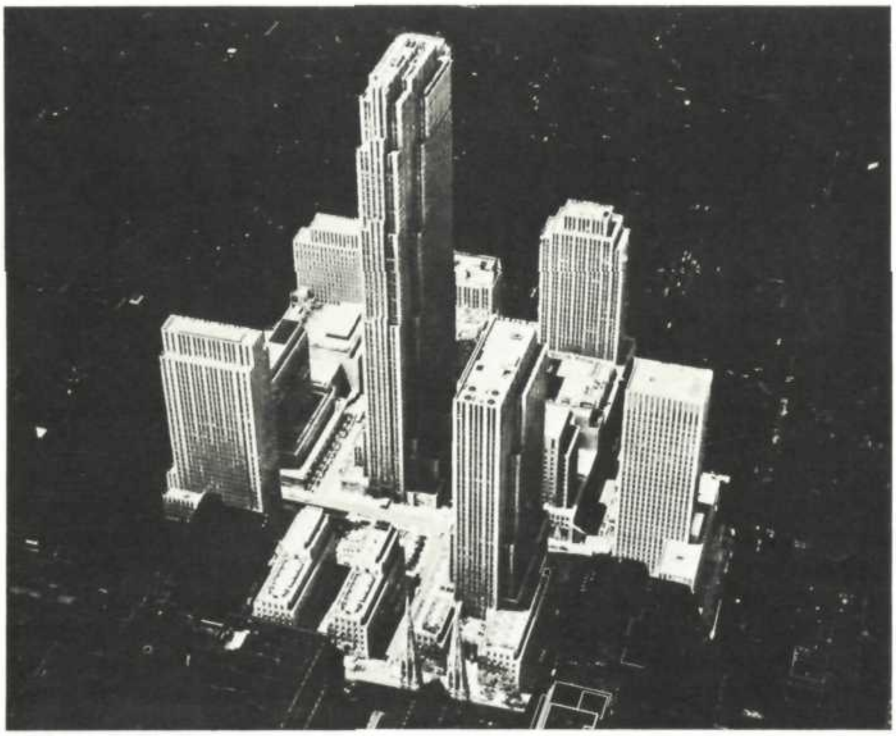
Cézanne, Van Gogh e Gauguin foram três homens desesperadamente solitários, que trabalharam com pouca esperança de vir a ser alguma vez compreendidos. Mas os problemas de sua arte, dos quais tinham uma consciência tão dolorosa, foram sentidos por um número cada vez maior de artistas da geração mais jovem, que não encontravam satisfação na habilidade adquirida nas escolas de arte. Tinham aprendido como representar a natureza, como desenhar corretamente, e como usar tinta e pincel; tinham absorvido as lições da Revolução Impressionista e tornaram-se hábeis na representação dos reflexos da luz do sol e das vibrações do ar. Alguns grandes artistas, de fato, perseveraram nesse caminho e defenderam esses novos métodos em países onde a resistência ao impressionismo ainda era fone. Um pequeno número, entretanto, achou que, uma vez reconhecido o principio e garantida a vitória, restava-lhes uma sensação de vazio. Também sentiam que, em todos esses esforços para representar a natureza tal como realmente a vemos, algo desaparecera da arte - algo que eles desesperadamente tentavam recuperar. Recordamos que Cézanne achava que o que se perdera era o sentido de ordem e equilíbrio; que a preocupação impressionista com o momento fugaz fizera-os negligenciar as formas duradouras e firmes da natureza. Van Gogh acreditara que, rendendo-se às suas impressões visuais e explorando apenas as qualidades ópticas da luz e da cor, a arte corria o perigo de perder aquela intensidade e paixão através das quais - e só através dos quais - o artista pode expressar seus sentimentos aos seus semelhantes. Gauguin, finalmente, estava inteiramente insatisfeito com a vida e a arte, tal como as encontrou. Ansiava por algo muito mais simples e mais direto, e esperava encontrá-lo entre os primitivos. Aquilo a que chamamos arte moderna promanou desses sentimentos de insatisfação; e as várias soluções que esses três pintores tinham buscado tornaram-se os ideais de três movimentos na arte moderna. A solução de Cézanne levou, em última instância, ao cubismo, que se originou na França; a de Van Gogh ao expressionismo, que encontrou sua principal resposta na Alemanha; e a de Gauguin culminou nas várias formas de primitivismo. Por mais "loucos" que esses movimentos possam ter parecido no começo, não é hoje difícil mostrar que constituíram tentativas sistemáticas e consistentes para escapar de um beco sem saída em que os artistas se encontravam.



363. Van Gogh pintando girassóis. *Pintado por* GAUGUIN *em 1888. Amsterdã, Museu Municipal*

27. Arte Experimental

A Primeira Metade do Século XX



364. O estilo da engenharia moderna: O Rockefeller Center, Nova York. *Arquitetos: Reinhard & Hofmeister; Corbett, Harrison & MacMurray; Hood & Fouilhoux; Harrison & Fouilhoux. Concluído em 1933*

QUANDO AS PESSOAS FALAM sobre "arte moderna", pensam usualmente num tipo de arte que rompeu por completo com as tradições do passado e tenta fazer coisas que nenhum artista sonharia sequer realizar em épocas anteriores. Alguns gostam da idéia de progresso e acreditam que também a arte deve acompanhar a marcha do tempo. Outros preferem o chavão "os bons tempos antigos" e acham que a arte moderna está toda errada. Mas vimos que a situação é realmente mais complexa e que a arte moderna, não menos do que a arte antiga surgiu em resposta a certos problemas bem definidos. Os que deploram o rompimento com a tradição teriam de remontar mais além da Revolução Francesa de 1789, e poucos achariam ser isso possível. Foi então, como sabemos, que os artistas se tornaram autoconscientes acerca do estilo e começaram a experimentar e a desencadear novos movimentos que usualmente erguiam um novo "ismo" como grito de guerra. Por estranho que pareça, foi aquele ramo da arte que mais sofrerá em resultado da confusão geral de idiomas o que maior êxito conseguiu na criação de um novo e duradouro estilo; a arquitetura moderna teve uma progressão lenta, mas os seus princípios estão agora tão firmemente estabelecidos que poucos ainda se atrevem a contestá-los seriamente. Recordemos como as tentativas em busca de um novo estilo na construção e decoração culminaram nas experiências da *Art Nouveau*, na qual as novas possibilidades técnicas da construção em ferro ainda se combinavam com ornamentos joviais (fig. 351). Mas a arquitetura do século XX não iria surgir de tais exercícios de inventiva. O futuro pertenceu aos que decidiram começar ludo de novo e livrar-se dessa preocupação com estilo ou ornamento, fosse antigo ou moderno. Em vez de se apegarem à idéia de arquitetura como uma das "belas-artes", os mais jovens arquitetos rejeitaram a decoração e propuseram-se a repensar sua tarefa à luz de sua finalidade prática.

Essa nova abordagem fez-se sentir em muitas partes do mundo, mas em nenhuma de um modo mais consistente do que na América, onde o progresso tecnológico era muito menos estorvado pelo peso das tradições. A incongruência de construir arranha-céus em Chicago e cobri-los com decorações provenientes dos livros de modelos europeus era evidente. Mas era preciso um espírito vigoroso e uma convicção clara para um arquiteto persuadir seus clientes a aceitarem uma casa inteiramente heterodoxa. O mais bem-sucedido desses arquitetos foi o americano Frank Lloyd Wright (1869-1959). Viu que o que importava numa casa eram suas peças - salas, quartos etc. - e não a fachada. Se a casa fosse cômoda e tivesse um interior bem planejado, em harmonia com as necessidades dos proprietários, era mais do que certo que ela apresentaria também um aspecto aceitável do exterior. Para nós, é possível que esse ponto de vista não pareça nada revolucionário, mas, de fato, foi, porque levou Wright a descartar todos os velhos conceitos de

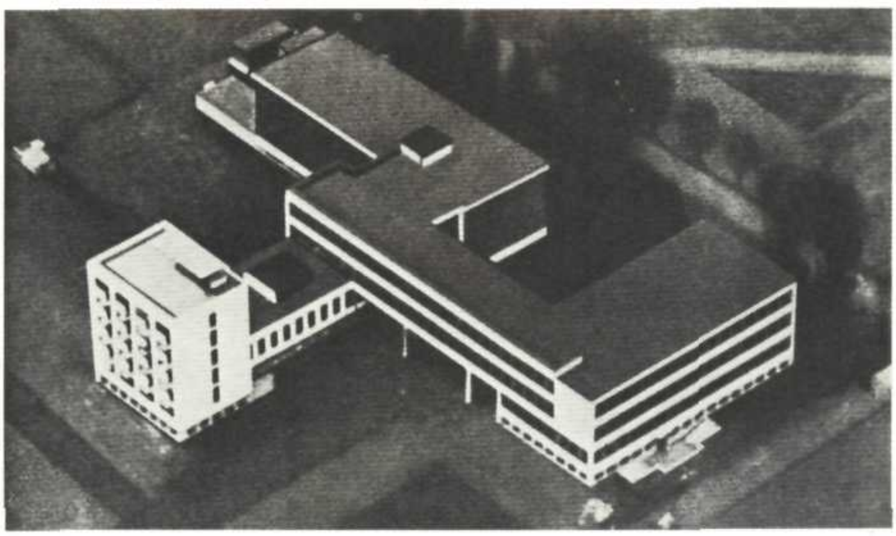
construção, sobretudo a tradicional exigência de simetria. A fig. 365 mostra uma das primeiras casas de Wright num bairro residencial para gente abastada, nos arredores de Chicago. Ele varreu todos os acessórios usuais, as molduras e cornijas, e construiu a casa inteiramente de acordo com a planta. Contudo, Wright não se considerava engenheiro. Acreditava no que chamou de "arquitetura orgânica", com o que queria significar que uma casa deve resultar das necessidades das pessoas e do caráter do país como um organismo vivo.



365. Uma casa sem um "estilo": 540 Fairoaks Avenue, Oak Park, Illinois. *Projeto de* FRANK LLOYD WRIGHT, *em 1902*

Pode-se apreciar a relutância de Wright em aceitar as reivindicações do engenheiro, tanto mais que essas reivindicações começaram a ser formuladas nesse momento com grande veemência e persuasão. Pois se Morris estava certo em pensar que a máquina jamais competiria vitoriosamente com o trabalho da mão humana, a solução estava em descobrir, portanto, o que é que a máquina era capaz de fazer e, obviamente, regular nossos planos e projetos em conformidade.

Para alguns, esse princípio pareceu ser um ultraje ao bom gosto e à decência. Ao eliminarem todos os ornamentos, os arquitetos romperam, de fato, com a tradição de muitos séculos. Todo o sistema de "ordens" fictícias, desenvolvido desde o tempo de Brunelleschi, foi posto de lado e todo o emaranhado de falsas molduras, volutas e pilastras, varrido de qualquer projeto. Quando as pessoas viram pela primeira vez essas casas, consideraram-nas intoleravelmente nuas. Mas todos nos habituamos à sua aparência despojada e aprendemos a gostar dos contornos claros e formas simples dos modernos estilos de engenharia (fig. 364). Devemos essa revolução no gosto a um punhado de pioneiros cujas experiências iniciais no uso de modernos materiais de construção foram freqüentemente acolhidas com hostilidade e ridículo. A fig. 366 mostra um dos edifícios experimentais que se converteria no epicentro da propaganda pró e contra a arquitetura moderna. É a Bauhaus de Dessau, uma escola de arquitetura fundada pelo alemão Walter Gropius (1883-1969), a qual foi fechada e abolida pelos nazistas. Tinha sido construída para provar que arte e engenharia não têm por que ficar estranhas uma à outra, como ocorrera no século XIX; que, pelo contrário, podiam colher mútuos benefícios. Os estudantes da escola participavam no projeto dos edifícios e acessórios. Eram encorajados a usar a imaginação e a experimentar com arrojo, mas sem perder nunca de vista a finalidade que seria servida pelo projeto. Foi nessa escola que se inventaram as cadeiras de aço tubular e outros equipamentos semelhantes de nosso uso cotidiano. As teorias defendidas pela Bauhaus são por vezes condensadas no termo "funcionalismo”



366. A *Bauhaus*, em Dessau (Alemanha). *Projeto de* WALTER GROPIUS, *em 1923*

- a convicção de que, se algo é unicamente projetado para corresponder à sua finalidade e função, podemos deixar que a beleza cuide de si mesma. Há certamente uma grande dose de verdade nessa convicção. De qualquer modo, ajudou-nos a livrarmo-nos de muitos enfeites desnecessários e sem gosto com que as idéias de Arte do século XIX tinham inundado as nossas cidades e os interiores de nossas casas. Mas, como todos os *slogans*, o "funcionalismo" assenta realmente numa supersimplificação. Por certo, existem coisas que são funcionalmente corretas e, no entanto, bastante feias ou, pelo menos, indiferentes. As melhores obras desse estilo são belas não só porque se ajustam à função para que foram construídas, mas porque foram projetadas por homens de gosto que sabiam como construir um edifício para uma certa finalidade e que, no entanto, estivesse "certo" para os nossos olhos. Para descobrir essas harmonias secretas, faz-se necessário muitos ensaios e erros. Os arquitetos devem ter liberdade para realizar experimentos com diferentes proporções e diferentes materiais. Alguns desses experimentos podem levá-los a um beco sem saída, mas a experiência adquirida não foi em vão, apesar de tudo. Nenhum artista pode jogar sempre no "seguro" e nada é mais importante do que reconhecer o papel que os experimentos, inclusive os aparentemente extravagantes ou excêntricos, desempenharam no desenvolvimento de novos projetos que hoje passaram a ser vistos como algo perfeitamente natural.

Em arquitetura, o valor das invenções e inovações audaciosas é largamente reconhecido, mas poucas pessoas se apercebem de que a situação é semelhante na pintura e escultura. Muitos que não encontram uso para o que chamam "esse negócio ultramoderno" ficariam surpreendidos ao saber até que ponto isso já penetrou em nossas vidas e ajudou a modelar o gosto e as preferências dessas pessoas. Os esquemas de formas e cores desenvolvidos por rebeldes ultramodernos na pintura tornaram-se a moeda corrente da arte comercial; e, quando os vemos em cartazes, capas de revistas ou tecidos, parecem-nos perfeitamente normais. Poder-se-ia até dizer que a arte moderna encontrou uma nova função ao servir de campo de provas para novos modelos de combinar formas e padrões.

Mas com o que deve um pintor experimentar e por que não se contenta em sentar-se diante da natureza e pintá-la com todo o talento que possuir? A resposta parece ser que a arte perdeu o rumo porque os artistas descobriram que a simples exigência de que deviam "pintar o que vêem" é contraditória. Isso soa como um dos paradoxos com que os modernos artistas e críticos gostam de irritar um público que vem sofrendo de longa data; mas, para quem acompanhou este livro desde o princípio, não deve ser difícil de entender. Recordemos como o artista primitivo costumava construir, digamos, um rosto a partir de formas simples, em vez de copiar um rosto verdadeiro (fig. 26, p. 26); reportamo-nos freqüentemente aos egípcios e seus métodos de representarem numa pintura o que conheciam e não o que viam. A arte grega e romana insuflou vida nessas formas esquemáticas; a arte medieval usou-as, por sua vez, para contar a história sagrada; a arte chinesa para contemplação. Em nenhum desses casos o artista era instado para "pintar o que via". Essa idéia só veio a surgir durante a Renascença. No começo, tudo parecia correr bem. Perspectiva científica, *"sfumato"*, cores venezianas, movimento e expressão, somaram-se aos meios de que o artista dispunha para representar o mundo à sua volta; mas cada geração descobriu que ainda existiam insuspeitados "bolsões de resistência", baluartes das convenções, os quais fizeram os artistas aplicar formas que tinham aprendido, em vez de pintar o que realmente viam. Os rebeldes do século XIX propuseram-se a fazer uma completa limpeza de todas essas convenções; uma após outra, todas foram atacadas, até que os impressionistas proclamaram que os seus métodos lhes permitiam representar na tela o ato de visão com "exatidão cientifica".

As pinturas que resultaram dessa teoria eram obras de arte muito fascinantes, mas isso não deve cegar-nos para o fato de que a idéia em que elas se basearam é apenas meia verdade. De então para cá, são cada vez mais amplos os conhecimentos que nos provam ser impossível separar claramente o que vemos do que conhecemos. Uma pessoa que tenha nascido cega, e adquira a vista mais tarde, deve *aprender* a ver. Com alguma autodisciplina e auto-observação, todos podemos descobrir por nós mesmos que aquilo a que chamamos "visão" é invariavelmente colorido e modelado pelo nosso conhecimento do (ou crença no) que vemos. Isso torna-se bastante claro sempre que as duas coisas estão em discrepância. Por exemplo, vemos às vezes um pequeno objeto que está perto de nossos olhos como se fosse uma grande montanha ou um papel esvoaçante como se fosse um pássaro. Uma vez cientes de que cometemos um erro, é impossível continuar vendo essas coisas como as víamos antes. Se tivéssemos que pintar os objetos em questão, certamente usaríamos formas e cores diferentes para representá-los antes e depois da nossa descoberta. De fato, assim que pegamos lápis e começamos a desenhar, a idéia geral de nos entregarmos passivamente ao que chamamos as nossas impressões sensoriais torna-se realmente absurda. Se olharmos pela janela para fora, poderemos ver o cenário ou paisagem de mil maneiras diferentes. Qual delas é a nossa impressão sensorial? Mas devemos escolher; temos que começar em algum ponto; devemos construir alguma imagem da casa do outro lado da rua e das árvores diante dela. Seja o que for que façamos, teremos que começar sempre com algo como linhas ou formas "convencionais". O "egípcio" em nós pode ser suprimido, mas nunca poderá ser inteiramente derrotado.

Essa, penso eu, é a dificuldade que foi tenuemente sentida pela geração que queria seguir e ultrapassar os impressionistas e que, em última instância, a levou à rejeição de toda a tradição ocidental. Pois se o "egípcio" ou a criança em nós permanece obstinadamente, por que não enfrentar com honestidade e franqueza os fatos básicos da formação de imagens? As experiências da *Art Nouveau* tinham recorrido às gravuras japonesas para ajudar a resolver a crise (pp. 426-7). Mas por que só esses produtos tardios e sofisticados? Não era melhor começar de novo pelo princípio e explorar a

arte dos autênticos "primitivos", os fetiches dos canibais e as máscaras das tribos selvagens? Durante a revolução em arte que atingiu o seu clímax antes da 1 Guerra Mundial, a admiração pela escultura negra foi, de fato, um dos entusiasmos que reuniu os artistas jovens das mais diversas tendências. Tais objetos podiam ser adquiridos em lojas de antiguidades por pouco dinheiro e, assim, algumas máscaras tribais provenientes da África substituíram as reproduções do "Apoio do Belveder" (fig. 63, p. 70) que adornavam os estúdios dos artistas acadêmicos. É fácil ver quando olhamos para uma das obras-primas da escultura africana (fig. 367) por que tal imagem atraiu tão fortemente uma geração que procurava uma **saída do impasse da arte ocidental. Nem aquela "fidelidade à natureza", nem a "beleza ideal", que eram os temas gêmeos da arte européia, pareciam ter perturbado as mentes desses artífices, mas suas obras possuíam precisamente o que a arte européia parecia ter perdido nessa longa busca - expressividade intensa, clareza de estrutura e uma simplicidade linear de técnica.**

Sabemos hoje que as tradições da arte tribal são mais complexas e menos "primitivas" do que seus descobridores acreditavam; vimos inclusive que a imitação "da natureza não estava, em absoluto, excluída de suas finalidades (p. 24). Mas o estilo desses objetos ritualistas podia servir ainda de foco comum para essa busca de expressividade, estrutura e simplicidade, que os novos movimentos tinham herdado das experiências dos três rebeldes solitários, Van Gogh, Cézanne e Gauguin.

As experiências do expressionismo são, talvez, as mais fáceis de explicar em palavras. O próprio termo pode não ter sido uma escolha feliz, pois sabemos que nos estamos todos expressando em tudo o que fazemos ou deixamos de fazer, mas a palavra tornou-se um rótulo conveniente por causa de seu contraste facilmente recordado com impressionismo e, como rótulo, ser bastante útil. Em uma de suas cartas, Van Gogh explicou como se dispôs a pintar o retrato de um amigo que lhe era muito querido. Tendo pintado um retrato "correto", passou depois a mudar as cores e o cenário:

Exagerei a cor clara do cabelo, usei laranja, cromo e amarelo de limão, e por trás da cabeça não pintei a parede trivial do quarto, mas o Infinito. Fiz um fundo simples com o azul mais rico e intenso que a paleta era capaz de produzir. A luminosa cabeça loura sobressai desse fundo azul forte misteriosamente, como uma estrela no firmamento. Infelizmente, meu caro amigo, o público apenas verá nesse exagero uma caricatura - mas que nos importa isso?

Van Gogh estava certo em dizer que o método por ele escolhido podia ser comparado ao do caricaturista. A caricatura sempre foi "expressionista", pois o caricaturista joga com o retrato de sua vítima e distorce-o para expressar justamente o que sente a respeito de seu semelhante. Enquanto essas distorções da natureza navegaram sob a bandeira do humor, ninguém as considerou difíceis de entender. A arte humorística era um campo em que tudo se permitia, porque as pessoas não a encaravam com os mesmos preconceitos reservados à Arte com A maiúsculo. Mas a idéia de uma caricatura séria, de uma arte que deliberadamente muda a aparência das coisas, não para expressar um sentido de superioridade, mas talvez um sentimento de amor, ou admiração, ou medo, provou ser, de fato, um empecilho, como Van Gogh previra. Contudo, nada existe de incoerente nisso. É a pura verdade que nossos sentimentos acerca das coisas dão colorido ao modo como as vemos e, ainda mais, às formas que recordamos. Todos nós teremos experimentado como um mesmo lugar parece diferente quando estamos alegres e quando estamos tristes.

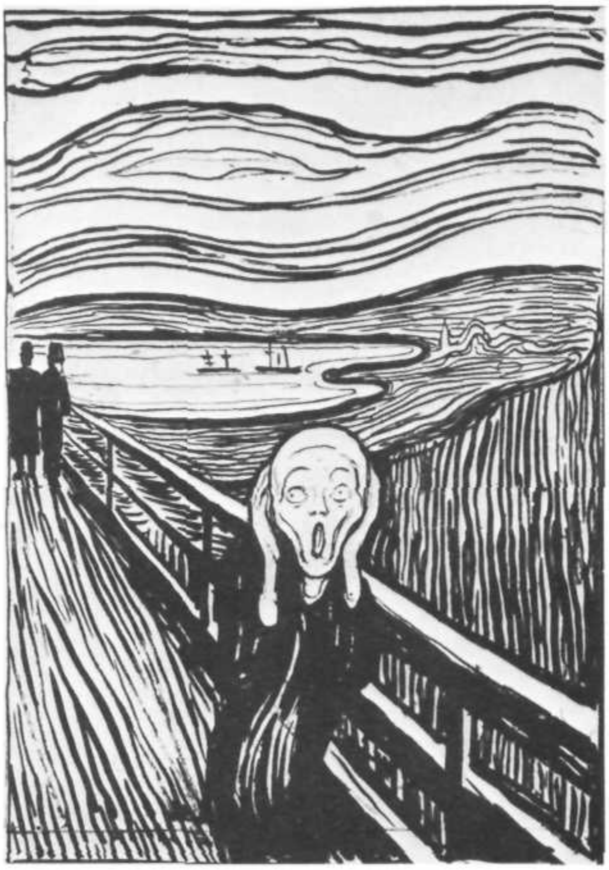
Entre os primeiros artistas a explorarem essas possibilidades ainda mais do que Van Gogh estava o pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944). A fig. 368 mostra uma litografia por ele feita em 1895, a que deu o nome de "O Grito". Pretende expressar como uma súbita excitação transforma todas as nossas impressões sensoriais. Todas as linhas parecem conduzir a um único



367. Máscara da tribo Dan, África Ocidental. *Zurique, Rietberg Museum* (*Coleção Von der Heydt*)

foco da gravura - a cabeça gritante. E como se todo o cenário participasse de toda a angústia e excitação desse grito. O rosto da pessoa que grita está distorcido, de fato, como o de uma caricatura. Os olhos arregalados e as faces encovadas lembram a cabeça de um morto. Alguma coisa terrível deve ter acontecido, e a gravura é tanto mais inquietante porque nunca saberemos o que esse grito significou.

O que perturba o público a respeito da arte expressionista talvez seja menos o fato de a natureza ter sido distorcida do que o resultado implicar o distanciamento da beleza. Que o caricaturista mostre a fealdade do homem é ponto pacífico; no fim de contas, é esse o objetivo de seu trabalho. Mas que pessoas que pretendem ser artistas sérios esqueçam que, se tiverem de alterar a aparência das coisas, devem idealizá-las e não desfeá-las, foi profundamente ressentido. Entretanto, Munch poderia ter replicado que um grito de angústia não é belo, que seria uma falta de sinceridade olhar apenas o lado agradável da vida. Pois os expressionistas sentiam tão fortemente o respeito do sofrimento humano, pobreza, violência e paixão, que estavam inclinados a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte somente nascera de uma recusa em ser sincero. A arte dos mestres clássicos, como Rafael ou Correggio, parecia-lhes insincera e hipócrita. Eles queriam enfrentar os fatos



368. MUNCH: O Grito. *Litogravura publicada em 1895*

nus e crus da nossa existência, e expressar sua compaixão pelos deserdados e os feios. Tornou-se quase um ponto de honra dos expressionistas evitar qualquer coisa que cheirasse a "boniteza" e "polimento", e chocar o "burguês" em sua complacência real ou imaginada.

O movimento expressionista encontrou seu solo mais fértil na Alemanha, onde conseguiu, de fato, despertar a cólera e o espírito vingativo do "homenzinho". Quando os nazistas chegaram ao poder em 1933, a arte moderna foi banida e os grandes líderes do movimento foram exilados ou proibidos de trabalhar. Foi esse o destino reservado ao escultor expressionista Ernst Barlach (1870-1938), cuja escultura "Tenham Piedade!" se mostra na fig. 369. Há uma grande intensidade de expressão no gesto simples das mãos velhas e descarnadas da pedinte, e não se permite que alguma coisa desvie a nossa atenção desse tema dominante. A mulher puxou a capa de modo a cobrir o rosto, e a forma simplificada de sua cabeça coberta aumenta o apelo a nossos sentimentos. A questão sobre se devemos qualificar essa obra de feia ou bela é tão irrelevante aqui como no caso de Rembrandt (pp. 334-5), de Grünewald (pp. 269-70) ou daquelas obras "primitivas" que os expressionistas admiravam acima de tudo.

Entre os pintores que chocaram o público por se recusarem a ver somente o lado brilhante das coisas estava o austríaco Oskar Kokoschka



369. BARLACH: "Tenham Piedade!" *Escultura em madeira. 1919. Nova York, Lisa Arnhold*

(nascido em 1886), cujas primeiras obras causaram uma tempestade de indignação quando foram expostas cm Viena, em 1909. A fig. 370 mostra uma dessas primeiras pinturas, um grupo de crianças brincando. Para nós, o quadro é surpreendentemente vivo e convincente, mas não é difícil entender por que esse tipo de retrato suscitou tanta oposição. Se nos lembrarmos dos retratos de crianças de tão grandes artistas quanto Rubens (p. 312), Velásquez (p. 323), Reynolds (p. 369) ou Gainsborough (p. 370), perceberemos os motivos do choque. No passado, uma criança numa pintura tinha que possuir um ar satisfeito e ser bonita. Os adultos não queriam saber de penas e angústias na infância, e indignavam-se se esse tema lhes era apresentado de forma crua e pungente. Mas Kokoschka não cedeu a essas exigências convencionais. Sente-se que ele observou essas crianças com profunda simpatia e compaixão. Captou-lhes a melancolia e a expressão sonhadora, os movimentos desgraciosos e as desarmonias de seus corpos em crescimento. Para realçar tudo isso, ele não podia recorrer à rotina aceita do desenho correto, mas sua obra é tanto mais fiel à vida no que lhe falta de precisão convencional.

A arte de Barlach e Kokoschka dificilmente pode ser chamada de "experimental". Mas a doutrina do expressionismo como tal certamente encorajou a experimentação, que mais não fosse para pô-la à prova. Se a doutrina estivesse certa, ou seja, que o que importava em arte não era a imitação da natureza, mas a expressão de sentimentos através da escolha de cores e linhas, então seria legitimo indagar se a arte não poderia ser ainda mais pura, eliminando por completo a temática e baseando-se exclusivamente nos efeitos de tons e formas. O exemplo da música que se consegue entender tão bem sem o apoio de palavras sugerira freqüentemente a artistas e críticos o sonho de uma música puramente visual. Recorde-se que Whistler tinha dado alguns passos nessa direção quando usou para seus quadros nomes musicais (fig. 349, p. 423). Mas uma coisa é discorrer sobre tais possibilidades em termos gerais, e outra é realmente expor uma pintura sem qualquer objeto reconhecível. Parece que o primeiro artista a fazê-lo foi o pintor russo Wassily Kandinsky (1866-1944), que então vivia em Munique. Kandinsky, como muitos de seus amigos pintores alemães, era realmente um místico que detestava os valores do progresso e da ciência, e anelava por uma regeneração do mundo através de uma nova arte de puro "intimismo". Em seu livro algo confuso e apaixonado, *Do Espiritual na Arte*, ele sublinhou os efeitos psicológicos da cor pura, o modo como um vermelho-brilhante pode afetar-nos como o toque de um clarim. A sua convicção de que era possível e necessário gerar desse modo uma comunhão de espírito a espírito encorajou-o a expor essas primeiras tentativas de música cromática (fig. 371), as quais inauguraram efetivamente o que passou a ser conhecido como "arte abstrata".

370. KOKOSCHKA: Criança brincando. *1909. Duishurgo. Kunstmuseum*





371. KANDINSKY: Esboço para a Composição IV (Batalha). *1910. Londres, Tale Gallery*

Tem sido freqüentemente assinalado que a palavra "abstrata" não foi uma escolha muito feliz, tendo sido sugeridas algumas designações para substituí-la, como "não-objetiva" ou "não-figurativa". Mas a maioria dos rótulos em curso na história da arte são fortuitos (p. 411). O que importa é a obra de arte e não a sua etiqueta. Pode-se duvidar se as primeiras experiências de Kandinsky de música cromática foram um êxito completo, mas é fácil entender o interesse que despertaram.

Entretanto, é improvável que a "arte abstrata" pudesse converter-se num movimento somente através do expressionismo. Para entendermos o seu sucesso e a transformação completa da cena artística nesses anos que antecederam a I Guerra Mundial, temos que voltar outra vez a Paris. Pois foi em Paris que o cubismo se originou - um movimento que resultou em afastamentos muito mais radicais da tradição ocidental de pintura do que mesmo os acordes cromáticos expressionistas de Kandinsky.

O cubismo, porém, não se propunha abolir a representação, apenas reformá-la. A fim de entendermos os problemas que os experimentos cubistas tentaram resolver, temos que regressar aos sintomas de fermentação e crise discutidos no capítulo anterior. Recordemos o sentimento de inquietação criado pela brilhante confusão de "instantâneos" impressionistas de vistas fugazes, a ânsia de mais ordem, estrutura e padrão que animou os ilustradores da *Art Nouveau*, com sua ênfase na simplificação "decorativa", não menos do que mestres como Seurat e Cézanne.

Havia um problema em particular que essa busca tinha revelado: o conflito entre padrão e solidez. Uma arrojada simplificação podia parecer impressionante e elegante nos cartazes de Toulouse-Lautrec ou nas ilustrações de Beardsley (p. 427), mas na ausência de modelação o efeito é plano. Muitos artistas do período acolheram com entusiasmo essa qualidade, na medida em que aumentasse o interesse da composição como tal. Assim, o pintor suíço Ferdinand Hodler (1853-1918), nascido no mesmo ano de Van Gogh, usou a simplificação até em suas composições paisagísticas, as quais adquiriram por isso uma claridade de cartaz (fig. 372). O pintor francês Pierre Bonard (1867-1947) usou os recursos da *Art Nouveau* com particular habilidade e sensibilidade, para sugerir uma sensação de luz e cor bruxuleantes sobre a tela, como se fosse uma tapeçaria. O seu quadro de uma mesa posta (fig. 373) mostra como ele evitou uma ênfase na perspectiva e profundidade, a fim de preservar seu padrão de cor.

Uma vez equacionado o problema da representação dessa nova forma que levara à rejeição tanto da modelação como da perspectiva, era inevitável que a experimentação ganhasse em audácia. Foi aí que a influência de Van Gogh e Gauguin se fez sentir, quando suas obras começaram a atrair a atenção. Ambos tinham encorajado os artistas a abandonarem o superficialismo

372. HODLER: Lago Thun. *Pintado em 1905. Genebra. Museu de Arte e História*





373. BONNARD; A Mesa. *1899. Zurique, Fundação Bührle*

habilidoso de uma arte super-refinada, e a serem diretos e francos em suas formas e esquemas de cores. Fizeram com que os artistas se impacientassem com a sutileza, e procurassem cores intensas e audaciosas harmonias "bárbaras". Em 1905, um grupo de jovens pintores que se tornaria conhecido como *Leu Fauves* (os "animais selvagens") expôs em Paris. Ficaram devendo o epíteto ao seu aberto desprezo pelas formas da natureza e seu deleite no emprego de cores violentas. Na realidade, pouca selvageria havia em suas obras. O mais famoso do grupo, Henri Matisse (1869-1954), era dois anos mais velho do que Beardsley e possuía um talento análogo para a simplificação decorativa. Estudara os esquemas de cores de tapetes orientais e dos cenários norte-africanos, e desenvolveu um estilo que exerceu grande influência sobre o moderno *design.* A fig. 374 mostra uma de suas pinturas de 1908, intitulada "La Desserte" ("Sobras da Mesa"). Podemos ver que Matisse prosseguiu no rumo que Bonnard explorara, mas, enquanto este ainda queria preservar a impressão de luz e brilho, Matisse foi muito mais longe na **transformação** da cena à sua frente num padrão decorativo. O jogo entre o desenho do papel de parede e o tecido da toalha, por um lado, e os objetos sobre a mesa, por outro, forma o motivo principal do quadro. Até mesmo a figura humana e a paisagem vista através da janela tornaram-se parte desse padrão, fazendo parecer sumamente coerente que a mulher e as árvores estejam muito simplificadas em seus contornos e até distorcidas em suas formas para se harmonizarem com as flores do papel de parede. Existe algo do efeito decorativo dos desenhos infantis nas cores vivas e nos contornos simples dessas pinturas, embora o próprio Matisse nem por um momento renunciasse à sofisticação. Essa era a sua força, mas também a sua fraqueza, porquanto não conseguiu mostrar uma saída do impasse. Na verdade, foi um impasse que só poderia ser superado quando o exemplo de Cézanne se tornasse conhecido e estudado, como aconteceu após a morte do mestre em 1906, quando uma vasta exposição retrospectiva foi organizada em Paris. Nenhum outro artista foi mais impressionado por essa revelação do que um jovem pintor da Espanha, Pablo Picasso (1881-1973). Picasso era filho de um professor de Desenho e fora uma espécie de menino prodígio na Escola de Arte de Barcelona. Foi para Paris aos 19 anos de idade, onde pintou assuntos que teriam agradado aos expressionistas: mendigos, marginais, vagabundos e gente de circo. Mas, evidentemente, não se satisfez com isso e começou a estudar arte primitiva, para a qual Gauguin e também Matisse, talvez, haviam chamado a atenção. Podemos imaginar o que ele aprendeu com essas obras: aprendeu como é possível construir um rosto ou um objeto a

374. MATISSE: "La Dessene". *1908. Moscou, Museu de Arte Ocidental*

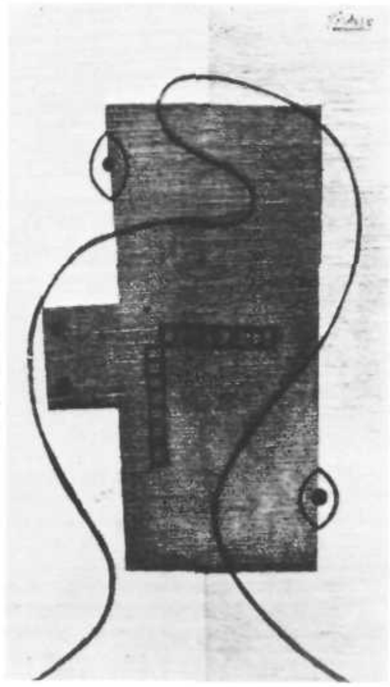


partir de poucos elementos muito simples (p. 26). Isso era algo diferente da simplificação da impressão visual que os artistas anteriores tinham praticado. Eles haviam reduzido as formas da natureza a um padrão plano. Talvez existissem meios de evitar a ausência de relevo, de construir a imagem de objetos simples e, no entanto, reter um sentido de solidez e profundidade. Foi esse problema que levou Picasso de volta a Cézanne. Numa de suas cartas a um jovem pintor, Cézanne aconselhara-o a observar a natureza em termos de esferas, cones e cilindros. Queria presumivelmente dizer com isso que deveria manter sempre em mente essas formas sólidas básicas quando organizasse suas pinturas. Mas Picasso e seus amigos decidiram aceitar o conselho literalmente. Suponho que raciocinaram mais ou menos assim: "Abandonamos há muito a pretensão de que representamos as coisas tal como se apresentam aos nossos olhos. Isso era um fogo-fátuo que é inútil querer explorar. Não queremos fixar na tela a impressão imaginária de um momento fugaz. Sigamos o exemplo de Cézanne e construamos um quadro de nossos motivos tão sólida e duradouramente quanto pudermos. Por que não ser coerente e aceitar o fato de que o nosso objetivo real é construir algo, em vez de copiar algo? Se pensarmos num objeto, digamos, um violino, ele não se apresenta ao olho de nossa mente tal como o vemos com os olhos do nosso corpo. Podemos pensar e. de fato, pensamos em seus vários aspectos ao mesmo tempo. Alguns deles destacam-se tão claramente que sentimos poder tocá-los e manipulá-los. E, no entanto, essa estranha mistura de imagens representa mais do violino "real" do que qualquer instantâneo ou pintura meticulosa poderia jamais conter". Este suponho eu, foi o raciocínio que culminou em pinturas tais como a natureza-morta de Picasso intitulada "Violino e Uvas", fig. 375. Em alguns aspectos, representa um retorno ao que chamamos os princípios egípcios, em que um objeto era desenhado do ângulo do qual a sua forma característica se destacava mais claramente (p. 34). A voluta e a cravelha são vistas do lado que as imaginamos quando pensamos num violino. A abertura do tampo harmônico, por outro lado, é vista de frente - ela não seria visível de lado. A curva do rebordo está muito exagerada, pois somos passíveis de superestimar o declive de tais curvas quando pensamos na sensação que nos dá correr a mão ao longo dos flancos do instrumento. O arco e as cordas flutuam algures no espaço: as cordas até ocorrem duas vezes, uma vez relacionada com a vista frontal, outra na direção da voluta. Apesar dessa aparente confusão de formas desconexas - e há mais do que as que enumerei - o quadro não parece realmente desordenado. A razão é que o artista construiu o seu quadro a partir de peças mais ou menos uniformes, pelo que o todo apresenta uma consistência comparável à de obras de arte primitiva como o mastro totêmico americano (fig. 27. p. 27). Existe, é claro, um inconveniente nesse método de construção da imagem de um objeto - inconveniente de que os originadores do cubismo estavam perfeitamente cônscios. Ele só pode ser usado com formas mais ou menos familiares. Quem olha para o quadro deve saber qual é o aspecto de um violino, para poder relacionar entre si os vários fragmentos no quadro. É por isso que os pintores cubistas escolhem usualmente motivos familiares - guitarras, garrafas, fruteiras ou, ocasionalmente, uma figura humana - onde podemos facilmente encontrar o nosso caminho através dos quadros e entender as relações entre as várias partes. Nem todas as pessoas gostam desse jogo e não há razão para que devam gostar. Mas há todas as razões



375. PICASSO: Violino e Uvas. *Pintado em 1912. Nova York, Museum of Modern Art*





376. PICASSO: Cabeça. *Litogravura, 1945*

377. PICASSO: Cabeça. *1928. Nova York, J. J. Sweeney*

para que não interpretem mal o propósito do artista. Os críticos consideraram um insulto a sua inteligência esperar que acreditem que um violino "tem esse aspecto". Mas nunca se pensou em insultar ninguém. O artista, se pensou em alguma coisa a respeito dos críticos, foi em ter com eles uma cortesia. Pressupôs que eles sabiam como era um violino e que não se aproximavam de seu quadro para receber essa informação elementar. Convidava-os a compartilharem com ele desse jogo sofisticado de construção da idéia de um objeto sólido e tangível a partir de um punhado de fragmentos planos em sua tela. Sabemos que artistas de todos os períodos tentaram apresentar suas soluções pessoais para o paradoxo essencial da pintura: a representação da profundidade numa superfície plana. O cubismo foi uma tentativa, não de encobrir esse paradoxo, e sim, de explorá-lo para novos efeitos.

Picasso nunca pretendeu que os métodos do cubismo pudessem substituir todos os outros modos de representar o mundo visível. Pelo contrário. Estava sempre disposto a modificar seus métodos e retornar, uma vez por outra, dos mais arrojados experimentos em criação de imagens às várias formas tradicionais de arte (figs. 11 e 12, p. 9). Talvez seja difícil acreditar que a fig. 376 e a fig. 377 representem ambas uma cabeça humana, desenhadas pelo mesmo artista. Para entendermos a segunda, devemos reverter aos nossos experimentos com "garatujas" (p. 24), ao fetiche primitivo da p. 25. fig. 24, ou à máscara da p. 26, fig. 26. Evidentemente, Picasso quis descobrir até onde pode ser levada a idéia de construir a imagem de uma cabeça, partindo dos materiais e das formas mais improváveis. Recortou o formato da "cabeça" em material grosseiro, colou-a na sua superfície de desenho e depois colocou os olhos esquemáticos o mais longe possível um do outro. Uma linha quebrada representa a boca com sua fila de dentes e. de qualquer modo, adicionou uma forma ondulada para sugerir o contorno do rosto. Mas dessas aventuras na fronteira do impossível **Picasso** retornou a imagens tão firmes, convincentes e patéticas, como a da fig. 376. Nenhum método e nenhuma **técnica** o satisfaziam por muito tempo. Por vezes, abandonava a pintura, trocando-a pela cerâmica à mão. Poucas pessoas adivinhariam, á primeira **vista,** que o prato da fig. 378 foi feito por um dos mais sofisticados mestres do seu tempo. **Talvez** fosse precisamente a sua espantosa facilidade no desenho, *a* sua virtuosidade técnica, que fizeram Picasso ansiar pelo simples, pelo incomplexo. Deve ter-lhe proporcionado uma satisfação peculiar pôr de lado toda a sua destreza e habilidade para fazer algo, com suas próprias mãos, que recorda as obras de camponeses ou crianças.

O próprio Picasso negou que estivesse realizando experiências. Disse que não investigou; encontrou. Zombava dos que queriam entender a sua arte. "Todos querem entender arte. Por que não tentar entender o canto de um pássaro?" Ele estava certo, é claro. Nenhuma pintura pode ser **inteiramente** "explicada" em palavras. Mas as palavras são, por vezes, úteis indicadores, ajudam a dissipar mal-entendidos e podem-nos dar, pelo menos, uma idéia da situação em que o artista se encontra. Acredito que a situação que levou Picasso aos seus diferentes "achados" é muito típica da arte do século XX.

Talvez a melhor maneira de entender essa situação consista em atentar uma vez mais para a sua origem. Para os artistas dos "bons tempos antigos", o tema vinha em primeiro lugar. Recebiam uma encomenda para pintar, digamos, uma Nossa Senhora ou um retrato, e mergulhavam então no



378. PICASSO: Cerâmica. *Exposto pela primeira vez em 1948*



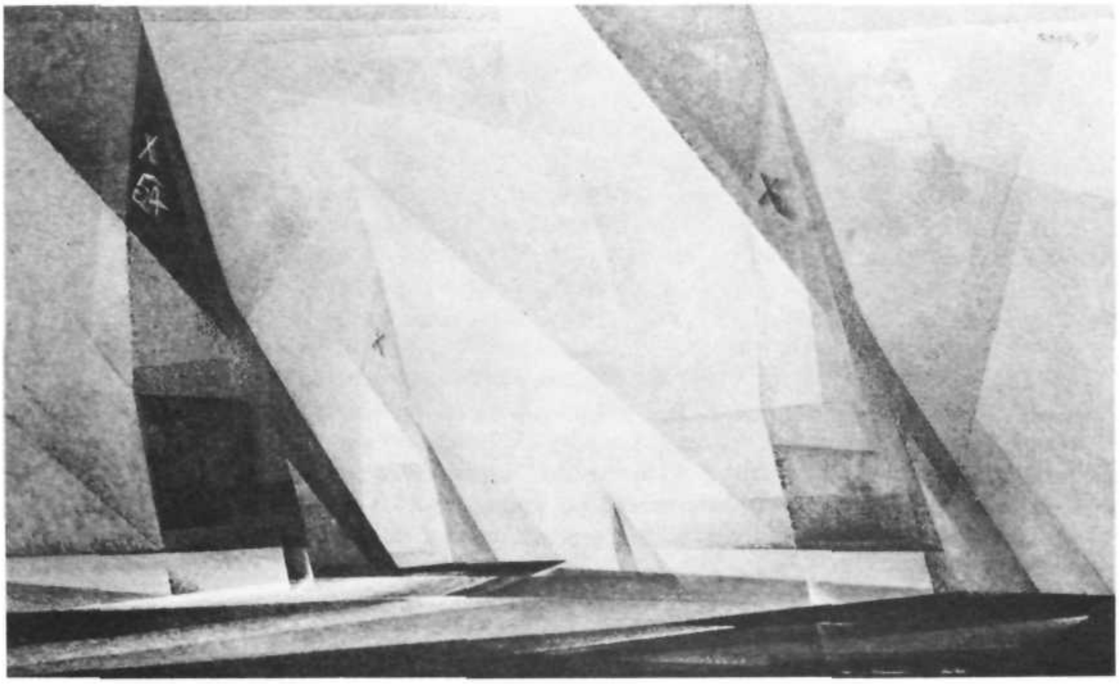
379. KLEE: "Historieta de um anãozinho". *Pintado em 1925. Coleção particular*

trabalho, a fim de o executar o melhor que pudessem. Quando as encomendas desse gênero se tornaram mais raras, os artistas tiveram que escolher os seus próprios temas. Alguns concentraram-se em temas que atraíssem eventuais compradores. Pintaram frades empanturrados, ou amantes ao luar, ou um evento dramático da história patriótica. Outros artistas recusaram-se a ser ilustradores dessa espécie. Se tinham que escolher eles mesmos um tema, optariam por um que lhes permitisse estudar algum problema definido de seu ofício. Assim, os impressionistas, que estavam interessados nos efeitos da luz ao ar livre, chocaram o público ao pintarem ruas suburbanas ou montes de feno, em vez de cenas com atrativos "literários". Ao intitular o retrato de sua mãe (fig. 348, p. 422) "Arranjo em Cinza e Preto", Whistler alardeou sua convicção de que, para um artista, qualquer tema nada mais é senão uma oportunidade de estudar o equilíbrio de cor e desenho. Um mestre como Cézanne nem sequer teve que proclamar esse fato. Recordemos que a sua natureza-morta (fig. 357, p. 433) só pôde ser entendida como uma tentativa do pintor de estudar os vários problemas de sua arte. Os cubistas prosseguiram a partir de onde Cézanne parará. Daí em diante, um número crescente de artistas passou a considerar axiomático que o que importa em arte é encontrar novas soluções para o que se convencionou chamar problemas de "forma". Para esses artistas, portanto, a "forma" vem sempre em primeiro lugar e o "tema" em segundo.

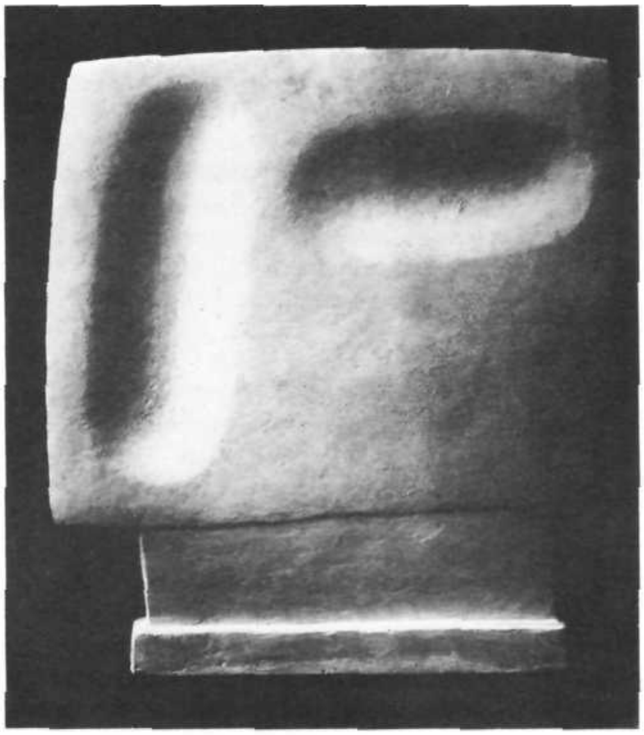
A melhor descrição desse procedimento foi oferecida pelo pintor e músico suíço Paul Klee (1879-1940), que era amigo de Kandinsky, mas também ficara profundamente impressionado pelos experimentos dos cubistas, com quem travara conhecimento em Paris, em 1912, Para ele, esses experimentos mostraram menos **o** caminho para novos métodos de representação da realidade do que as novas possibilidades que se abriam ao jogo com formas. Numa conferência na Bauhaus (p. 444), Klee conta-nos como começou a relacionar linhas, sombras e cores umas com outras, enfatizando aqui, removendo um peso ali, para obter a sensação de equilíbrio ou "correção" que todo artista se esforça por conseguir. Descreveu como as formas que emergiam sob suas mãos sugeriram gradualmente algum tema real ou fantástico a sua **imaginação** e como seguiu esses indícios e essas sugestões, sempre que pressentiu poder ajudar e não dificultar suas harmonias completando a imagem que tinha "encontrado". Era sua convicção que esse modo de criar imagens era mais "fiel à natureza" do que qualquer cópia servil jamais poderia ser. A própria natureza, argumentou Klee, cria através do artista; é o mesmo poder misterioso que gerou as fantásticas formas dos animais pré-históricos e o reino feérico e sobrenatural da fauna dos mares profundos que está ainda ativo no espírito do artista e faz suas criaturas crescerem. Tal como Picasso, Klee comprazia-se na variedade de imagens que podiam ser produzidas desse modo. De fato, é difícil apreciar a riqueza de suas fantasias através de apenas um de seus quadros. Mas a fig. 379 dá, pelo menos, uma idéia de seu refinamento e sutileza. Chamou-lhe "historieta de um anãozinho" e podemos observar a transformação do gnomo, pois a cabeça do homenzinho pode ser também vista como a parte inferior do rosto maior em cima.

É sumamente improvável que Klee tivesse pensado nesse estratagema antes de começar a pintar o quadro. Mas a liberdade onírica de seu jogo com formas levou-o a essa invenção, que ele depois completou. É claro, podemos estar certos de que mesmo artistas do passado confiaram por vezes na inspiração e na boa estrela do momento. Mas, embora possam ter acolhido jubilosamente um feliz acidente dessa espécie, tentaram sempre conservar o controle. Muitos artistas modernos que compartilham da fé de Klee na natureza criativa consideram errado aspirar sequer a esse controle deliberado. Acreditam que se deve permitir à obra "crescer" de acordo com as suas próprias leis. Esse método recorda-nos de novo as nossas garatujas no caderno de rascunhos, quando somos surpreendidos pelo resultado de nossos jogos ociosos de pena - exceto que, para o artista, isso converteu-se em assunto sério.

Seria desnecessário dizer que era e continuou sendo, sobretudo uma questão de temperamento e de gosto até que ponto o artista queria que esse jogo com formas o conduzisse a tais fantasias. Os quadros do americano Lyonel Feininger (1871-1956), que também trabalhou na Bauhaus, fornecem um bom exemplo do modo como um artista seleciona seus temas principalmente a fim de demonstrar certos problemas de forma. Tal como Klee, Feininger estivera em Paris em 1912 e aí encontrou o mundo artístico "em pleno alvoroço cubista". Viu que esse movimento desenvolvera novas soluções para o velho quebra-cabeça da pintura: o problema de como representar o espaço numa superfície plana sem por isso destruir o desenho lúcido (pp. 430-3, 454-6). Desenvolveu um engenhoso recurso de sua própria autoria, que consistia em construir suas imagens a partir de triângulos sobrepostos, os quais parecem transparentes e assim sugerem uma sucessão de camadas - à semelhança das cortinas transparentes que às vezes vemos no palco de um teatro. Como essas formas parecem situar-se uma atrás da outra.



380. FEININGER: Barcos a vela. *Pintado em 1929, Detroil. Institute of Arts*



381. GIACOMETTI: Cabeça. *Cerca de 1928. Amsterdã. Museu Municipal*

transmitem a idéia de profundidade e permitem ao artista simplificar os contornos de seus objetos sem que a pintura pareça plana. Feininger gostava de selecionar motivos tais como as ruas de cidades medievais ou grupos de barcos à vela, que davam margem ao uso de seus triângulos e diagonais, ü seu quadro de uma regata à vela (fig. 380) mostra que o método o habilitou a transmitir não só uma sensação de espaço, mas também de movimento. O mesmo interesse pelo que chamei problemas formais pôde levar um escultor como o artista suíço Alberto Giacometti (1901-66) a converter uma simples laje numa cabeça (fig. 381). Obviamente, ele não quis persuadir-nos de que vira alguma vez semelhante "cabeça" na vida real. Houdon (fig. 309, P- 373) ou Rodin (fig. 346. p. 420), em seus maravilhosos bustos, quiseram, de fato, preservar para nós o que tinham visto nas feições de uma cabeça inspiradora. A intenção de Giacometti, como a de Picasso, foi inteiramente diferente. Ele era um escultor fascinado por certos problemas especiais de sua profissão e pressupunha - acertada ou erradamente - que também nós compartilhávamos de seu interesse. O problema que ele queria resolver não foi inventado pela arte moderna. Recordemos que a idéia de escultura para Miguel Ângelo era revelar a forma que parece dormitar no mármore (p. 235), dar vida e movimento à figura, mas preservando o simples contorno da pedra. Giacometti parece ter decidido abordar o problema do extremo oposto. Quis descobrir quanto o escultor

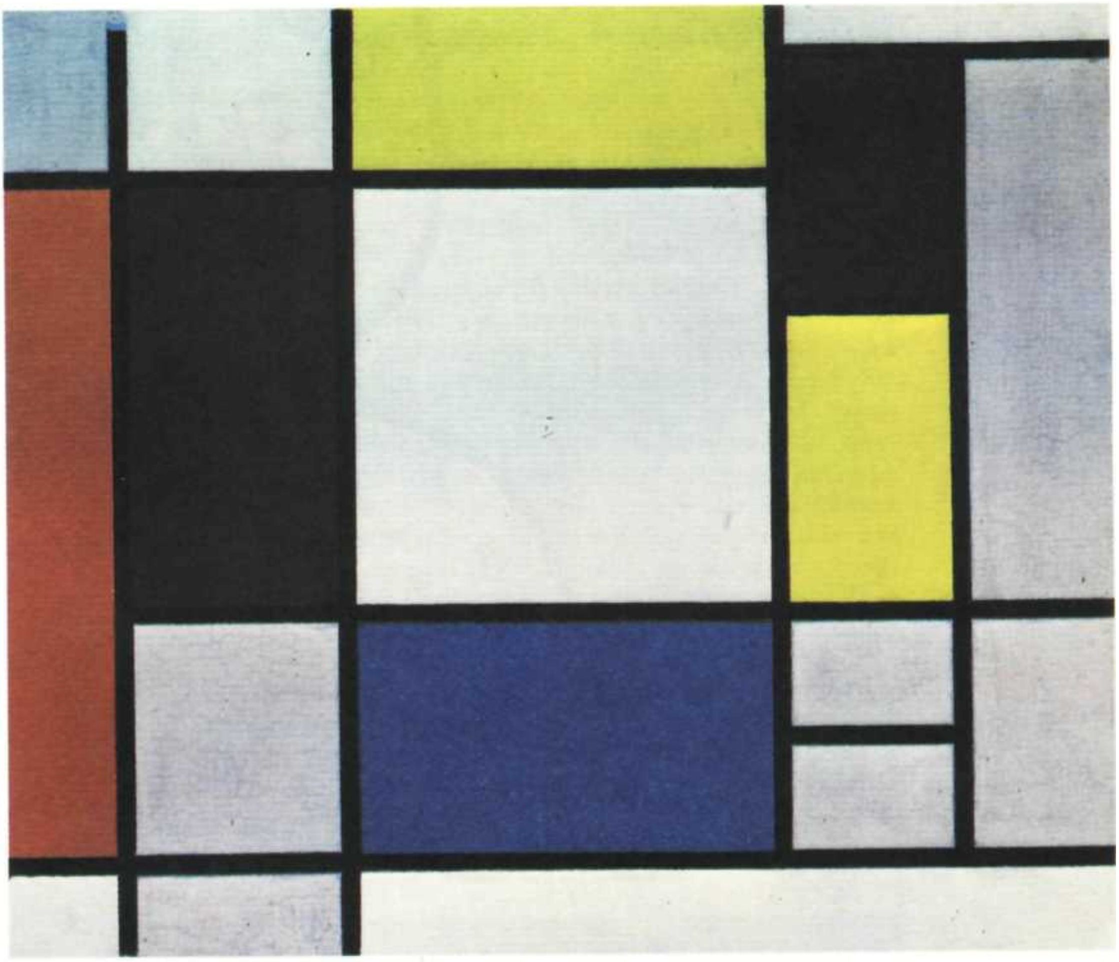
podia reter do formato original da pedra, embora transformando-a na sugestão de uma cabeça humana. Descobriu que nem precisava danificar a superfície fazendo orifícios para representar os olhos. Limitou-se a escavar ligeiramente duas formas simples e esperou que o surpreendente reconhecimento do semelhante no dessemelhante fosse mais estimulante para nós do que a contemplação de uma cabeça de cera, completa com cílios e tudo. E assim é, mesmo que se possa argumentar que Giacometti esquivou-se em lugar de resolver o problema real de Miguel Ângelo.

Era quase inevitável que essa crescente preocupação com os problemas da forma conferisse um novo interesse pelas experiências de "pintura abstrata" que Kandinsky iniciara na Alemanha. Recordemos que as suas idéias tinham-se desenvolvido a partir do expressionismo e visavam à realização de uma espécie de pintura que rivalizasse com a música em expressividade. O interesse na estrutura, suscitado pelo cubismo, levantou entre os pintores em Paris, na Rússia e logo na Holanda, também, a seguinte questão: Poderia a pintura converter-se numa espécie de construção, como a arquitetura? O holandês Piet Mondrian (1872-1944) quis construir seus quadros a partir dos elementos mais simples: linhas retas e cores puras (fig. 382). Ansiava por uma arte de clareza e disciplina que refletisse de algum modo as leis objetivas do universo. Mondrian, como Kandinsky e Klee, tinha algo de místico e queria que sua arte revelasse as realidades imutáveis subjacentes nas formas em permanente mudança da aparência subjetiva.

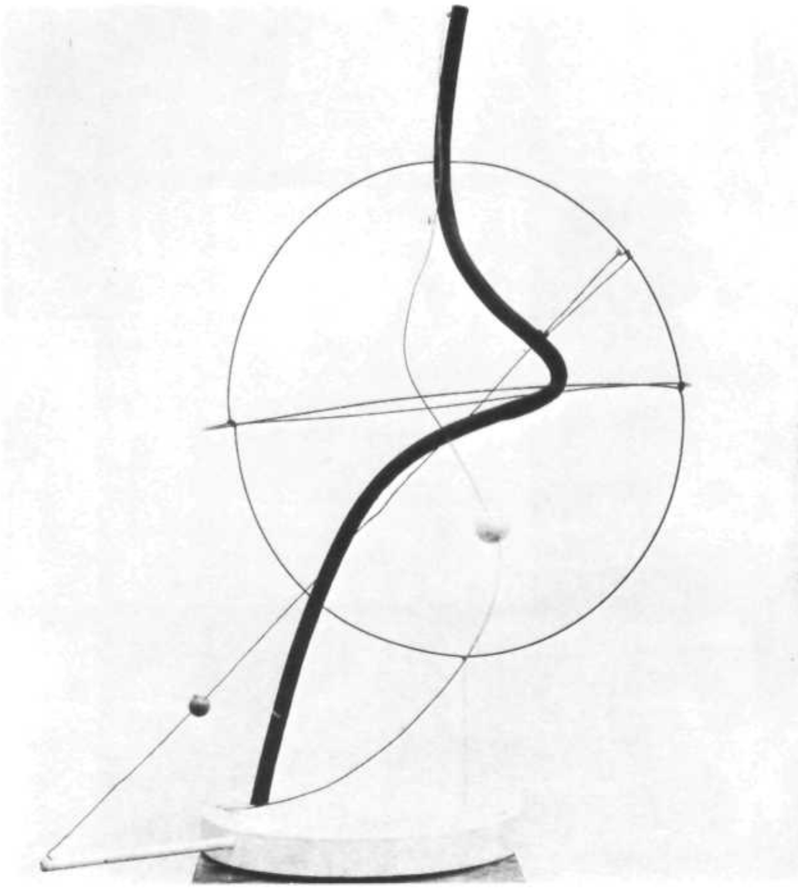
Seja o que for que pensemos da sua filosofia, é fácil imaginar uma disposição de espírito em que um artista pode ficar completamente absorvido no misterioso problema de relacionar um punhado de formas e tons até que lhe pareçam certos (pp. 13-14). É muito possível que um quadro que contém apenas dois quadrados tenha causado ao seu autor mais preocupação do que a causada a um artista do passado para pintar uma Madona. Pois o pintor da Madona sabia o que tinha em mira. Tinha a tradição como seu guia e o número de decisões com que se defrontava era limitado. O pintor abstrato, com seus dois quadrados, está numa posição menos invejável. Pode mudá-los de um lado para outro em sua tela, tentar uma infinidade de possibilidades e nunca saber quando e onde parar. Mesmo que não compartilhemos do seu interesse, não temos o direito de zombar de seu laborioso esforço auto-imposto.

Houve um artista que encontrou uma saída muito individual para essa situação. Foi o escultor americano Alexander Calder (1898-1976). Calder era engenheiro de formação e ficara muito impressionado com a arte de Mondrian, cujo estúdio visitou em Paris, em 1930. Tal como ele, ansiava também por uma arte que refletisse as leis matemáticas do universo; mas, para Calder, essa arte não poderia ser rígida e estática. O universo está em constante movimento, mas é mantido coeso em virtude de misteriosas forças equilibratórias; e foi essa idéia de equilíbrio que inspirou Calder na construção de seus móbiles (fig. 383). Ele suspendeu formas de vários formatos e cores, e fê-las circular e balançar no espaço. Em suas criações, a palavra "equilíbrio" deixou de ser mera figura de retórica. Muita reflexão e experimentação contribuíram para a criação desse delicado equilíbrio.

É claro, uma vez inventado o processo, também pôde ser usado para a fabricação de brinquedos originais e populares. Poucas pessoas que gostam de um móbile ainda pensam no equilíbrio universal, assim como aquelas que aplicaram as composições retangulares de Mondrian à confecção de colchas e toalhas ainda pensam na filosofia que originou tais padrões. Talvez seja precisamente esse sentimento de futilidade que ajuda a explicar melhor como outros artistas do século XX passaram a rejeitar a idéia de que a arte deva



382. MONDRIAN: Composição em vermelho, preto, amarelo e cinzento. *Pintado em 1920. Amsterdã, Museu Municipal*



383. CALDER: Um universo. *Mobile motorizado, 1934. Nova York, Museum of Modern Art*

preocupar-se exclusivamente com a solução de problemas de '"forma". Essa preocupação com quebra-cabeças de equilíbrio e método, por mais sutis *e* absorventes que sejam, deixou-os com uma sensação de vazio que eles tentaram quase desesperadamente superar. Tal como Picasso, buscaram algo que fosse menos sofisticado, menos arbitrário. Mas se o interesse não devia residir no "tema" - como antigamente - nem na "forma" - como recentemente - o que pretendiam essas obras representar?

A resposta é mais facilmente sentida do que expressada, pois tais explicações deterioram-se e redundam, com facilidade, em pseudoprofundidade ou absurdo puro e simples. Entretanto, se uma explicação for imprescindível, suponho que a verdadeira resposta a essa interrogação é esta: o artista moderno quer criar coisas. A ênfase está em criar *e* em coisas. Ele quer sentir que realizou algo que não existia antes. Não apenas uma cópia de um objeto real, por mais habilidosa que seja, não apenas uma peça de decoração, por mais engenhosa que seja, mas algo mais importante e duradouro do que ambas; algo que ele sente ser mais real do que os objetos vulgares de nossa trivial existência. Se quisermos entender essa disposição de espírito, devemos reverter à nossa própria infância, a uma época em que ainda somos capazes de fazer coisas de tijolo e areia, quando transformamos uma vassoura num veículo mágico e um punhado de pedras num castelo encantado. Por vezes, essas coisas autocriadas adquiriram para nós um significado imenso - possivelmente tão grande quanto a imagem pode ter para os primitivos. Acredito ser esse intenso sentimento pela unicidade de uma coisa magicamente criada por mãos humanas que o escultor Henry Moore (nascido em 1898) quer que alimentemos quando em frente a suas criações (fig. 384). Moore não começa olhando para o seu modelo. Começa olhando para a sua pedra. Quer "fazer algo" dela. Não fragmentando-a, reduzindo-a em pedaços, mas tateando-a e tentando descobrir o que a pedra "quer". Se ela se converte em sugestão de uma figura humana, ótimo. Mas até nessa figura Moore quer preservar algo da solidez e simplicidade de uma rocha. Ele não tenta fazer uma mulher de pedra, mas uma pedra que sugere uma mulher. Foi essa atitude que proporcionou aos artistas do século XX uma nova concepção dos valores das artes dos primitivos. Com efeito, alguns deles quase invejam o artesão tribal cujas imagens sentimos estarem carregadas de poder mágico e destinarem-se a desempenhar um papel nos mais sagrados rituais da tribo. O mistério de antigos ídolos e remotos fetiches desperta o anseio romântico desses artistas de fugirem de uma civilização que parece maculada pelo comercialismo. O primitivo pode ser selvagem e cruel, mas pelo menos, parece estar livre do fardo da hipocrisia. Foi esse romântico anseio que levou Delacroix ao Norte da África (p. 400) e Gauguin ao Pacífico (p. 439).

Em uma de suas cartas do Taiti, Gauguin escrevera sentir que tinha de ir mais além dos cavalos do Partenon e retornar ao cavalinho de balanço da sua infância. É fácil sorrir dessa preocupação dos artistas modernos com o simples e o pueril; no entanto, não deve ser difícil entendê-la. Pois os artistas



384. HENRY MOORE: Figura reclinada. *Feita em 1938. Londres, Tate Gallery*

sentem que essa espontaneidade e simplicidade é algo que não pode ser aprendido. Todos os demais truques da profissão podem ser adquiridos. Todo efeito se torna fácil de imitar depois de provado que isso pode ser feito. Muitos artistas acham que os museus e exposições estão repletos de obras de tão surpreendente facilidade e habilidade que nada se ganha em continuar nesse rumo; sentem correr o perigo de vender a alma, tornando-se fabricantes hábeis de pinturas e esculturas que nada acrescentam, a menos que se tornem como crianças pequenas.

Esse primitivismo defendido por Gauguin veio a ser talvez uma influência ainda mais duradoura sobre a arte moderna do que o expressionismo de Van Gogh ou a abertura de Cézanne para o cubismo. Anunciou uma revolução completa no gosto que se iniciou por volta de 1905, o ano da primeira exposição dos "Fauves" (p. 454). Foi somente através dessa revolução que os críticos começaram a descobrir a beleza das obras do inicio da Idade Média, como as da fig. 109 (p. 120) ou da fig. 123 (p. 134). Foi então, como vimos, que os artistas começaram a estudar as obras de indígenas tribais com o mesmo zelo com que os artistas acadêmicos estudaram a escultura grega. Também foi essa mudança de gosto que levou os jovens



385. HENRI ROUSSEAU: Retrato de Joseph Brunner. *1909. Zurique. Coleção particular*



386. CHAGALL: O músico. *1912-13. Laren, P. A. Ragnoult*

pintores em Paris, no inicio do século XX, a descobrirem a arte de um pintor amador, um funcionário aduaneiro que levava uma vida tranqüila e **modesta** nos subúrbios. Esse pintor, Henri Rousseau (1844-1910), provou-lhes que, longe de ser um caminho para a salvação, o treinamento do pintor profissional pode arruinar suas oportunidades. Pois Rousseau nada sabia de desenho correto, nenhum dos truques do impressionismo. Pintava com cores simples e puras e lineamentos claros cada folha de uma árvore e cada

folha de grama num relvado (fig. 385). Entretanto, há em seus quadros, por mais desgraciosos que possam parecer aos espíritos requintados, algo tão vigoroso, simples e poético, que não se pode deixar de reconhecer nele um mestre.

Na estranha corrida ao ingênuo e primitivo que começou agora, aqueles artistas que, como o próprio Rousseau, tiveram uma experiência em primeira mão da vida simples desfrutavam uma vantagem natural, Marc Chagall (1887-), por exemplo, um pintor que chegou a Paris vindo de um pequeno gueto provinciano da Rússia pouco antes da 1 Guerra Mundial, não consentiu que sua familiaridade com as experiências modernas apagasse suas recordações da infância. As suas pinturas de cenas e tipos de aldeia, como o músico que se unificou com o seu instrumento (fig. 386), lograram preservar algo do sabor e encanto pueril da verdadeira arte popular.

A admiração por Rousseau e a maneira ingênua e autodidata dos "Pintores de Domingo" levaram outros artistas a renunciar às complicadas teorias do "expressionismo" e do "cubismo" como um lastro desnecessário. Queriam ajustar-se ao ideal do "homem da rua" e pintar quadros claros e sóbrios, em que cada folha nas **árvores** e cada sulco nos campos lavrados pudessem ser contados. Orgulhavam-se de serem "realistas" e "prosaicos", e também de pintarem assuntos que o homem comum pode entender e de que é capaz, de gostar. Tanto na Alemanha nazista como na Rússia comunista essa atitude encontrou veemente apoio dos políticos, mas isso não precisa provar nada a favor ou contra. O americano Grant Wood (1892-1942), que esteve em Paris e Munique, celebrou a beleza de sua Iowa natal com essa simplicidade deliberada. Para a sua pintura de "Primavera Envolvente" (fig. 387), fez até um modelo de barro que o capacitou a estudar o cenário desde um ângulo inesperado ç incutir em sua obra algo do encanto de uma paisagem de brinquedo.

Pode-se perfeitamente simpatizar com o gosto de artistas do século XX por tudo o que é direto e genuíno e, no entanto, sentir que seus esforços para se tornarem deliberadamente ingênuos e primitivos estão fadados a cair em contradição. O mais conhecido dos movimentos artísticos entre as duas guerras - o surrealismo - ilustra bem essa dificuldade. O nome foi cunhado em 1924 a fim de expressar o anseio dos jovens artistas de criarem algo mais real do que a própria realidade, quer dizer, algo de maior significado do que a mera cópia daquilo que vemos. Mas, lamentavelmente, não podemos tornar-nos "primitivos" a nosso bel-prazer. Enquanto alguns artistas foram impelidos por seu frenético desejo de se tornarem pueris às mais surpreendentes extravagâncias de um calculado absurdo, outros foram levados a consultar compêndios científicos sobre o que constitui a mente primitiva. Ficaram altamente impressionados com os escritos de Sigmund Freud, os quais demonstraram que, quando os nossos pensamentos em estado de vigília são entorpecidos, a criança e o selvagem que existem em nós passam a dominar. Foi essa idéia que fez os surrealistas proclamarem que a arte nunca



387. GRANT WOOD: Primavera envolvente. *Pintado em 1936. Nova York, Kennedy Galleries Inc.*

deste livro, para o deus asteca da chuva, Tlaloc, cujas feições são **compostas** de cobras cascavéis (fig. 29. p. 29).

E, no entanto, se realmente nos dermos ao trabalho de esmiuçar o antigo ídolo, como é enorme a diferença em espírito, apesar de toda a possível semelhança de método! Ambas as imagens podem ter emergido de um sonho; mas pressentimos que Tlaloc foi o sonho de todo um povo, a figura de pesadelo do poder terrível que controlava o destino da coletividade; o cão e a fruteira de Dali refletem o sonho impalpável de uma pessoa, para o qual não temos a chave que o decifre. Seria claramente injusto responsabilizar o artista por essa diferença. Esta decorre das circunstâncias totalmente diferentes em que as duas obras foram criadas.

Para produzir uma pérola perfeita, a ostra necessita de um pedaço de matéria, um grão de areia ou uma lasca em torno da qual a pérola possa formar-se. Sem esse núcleo, poderá crescer como massa informe. Se quisermos que os sentimentos do artista, no tocante a formas e cores, cristalizem-se numa obra perfeita, ele necessitará também desse núcleo - uma tarefa definida à qual possa aplicar seus dons.

Sabemos que, no passado mais distante, todas as obras de arte ganharam forma em torno de um núcleo vital. Era a comunidade quem fixava ao artista suas tarefas - fossem elas a fabricação de máscaras rituais ou a **construção** de catedrais, a pintura de retratos ou a ilustração de livros. Importa comparativamente pouco se temos afinidades com todas essas tarefas ou não; não temos necessariamente que aprovar a caça ao bisão por artes mágicas, a glorificação de guerras criminosas ou a ostentação de riqueza e poder, para admirar as obras de arte que foram outrora criadas para servir tais fins. A pérola cobre completamente o núcleo. É segredo do artista realizar sua obra tão superlativamente bem que quase esquecemos indagar com que propósito foi feita, pela admiração pura que o modo como a fez em nós suscita. Estamos todos familiarizados com essa mudança de ênfase em casos mais triviais. Se dizemos de um garoto de escola que ele *é* um artista em "contar vantagem" ou que converteu a "cola" numa arte, queremos significar precisamente isso - que o menino releva tal engenho e imaginação no cumprimento de seus propósitos indignos que somos forçados a admirar sua habilidade, por muito que reprovemos os seus motivos. Foi um momento decisivo na História da Arte quando a atenção das pessoas se fixou de tal modo no processo pelo qual os artistas desenvolveram a pintura e a escultura, até convertê-las em Belas-Artes, que se esqueceram de dar aos artistas tarefas mais definidas. Sabemos que o primeiro passo nessa direção foi dado na época helenística (pp. 73-77), outro na Renascença (p. 218). Mas por mais surpreendente que isso possa parecer, esse passo não privou ainda pintores e escultores daquele núcleo vital de uma tarefa, capaz por si só de incendiar a imaginação deles. Mesmo quando os empregos estáveis se tornaram mais raros, restou uma infinidade de problemas para o artista, na solução dos quais ele pôde exibir sua mestria. Quando esses problemas não eram fixados pela comunidade, eram-no pela tradição. Foi a tradição da feitura de imagens que carregou em sua corrente, por assim dizer, aqueles indispensáveis grãos de areia das tarefas. Sabemos que foi mais por uma questão de tradição do que por qualquer necessidade inerente que a arte teve que reproduzir a



388. DALI: Aparição de rosto e fruteira numa praia. *Pintado em 1938. Hartford, Conneciicut. Wadsworth Atheneum*

natureza. A importância dessa exigência na história da arte, desde Giotto (p. 150) até aos impressionistas (p. 410), não reside no fato - como por vezes se pensou - de ser a '"essência" ou o "dever" da arte imitar o mundo real. Tampouco é verdade, creio eu, que essa exigência seja inteiramente irrelevante. Pois, como vimos, forneceu justamente o tipo de problema insolúvel que desafia a engenhosidade do artista e o leva a realizar o impossível. Vimos freqüentemente, além disso, como cada solução de um desses problemas, por mais excitante que fosse, deu origem a novos problemas alhures, proporcionando aos mais jovens a oportunidade de mostrar o que podiam fazer com cores e formas. Pois até mesmo o artista que se revolta contra a tradição depende dela para o estímulo que dá direção aos seus esforços.

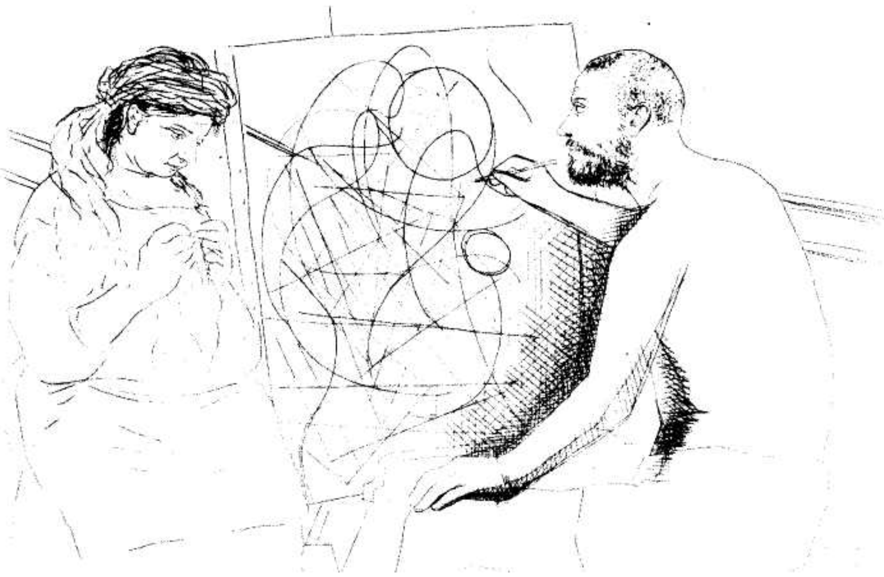
Foi por essa razão que tentei contar a História da Arte como a história de uma continua elaboração e mudança de tradições, em que cada obra se refere ao passado e aponta para o futuro. Pois não existe aspecto desta história mais maravilhoso do que este: que uma cadeia viva de tradição ainda vincula a arte dos nossos dias à da era das pirâmides. As heresias de Akhnaton (p. 41), a agitação turbilhonante da Idade das Trevas (pp. 113-14), a crise da arte no período da Reforma (p. 288) e a ruptura na tradição na época da Revolução Francesa (p. 376), foram outras tantas ameaças a essa continuidade. O perigo foi, com freqüência, muito real. No fim de contas, as artes declinaram e morreram, como é sabido, em países e civilizações inteiras, quando o último elo se rompeu. Mas, de uma forma ou de outra, o desastre final foi sempre evitado em algum lugar. Quando as antigas tarefas desapareceram, outras surgiram que proporcionaram aos artistas aquele sentido de direção e de desígnio sem o qual não podem criar grandes obras. Em arquitetura, creio eu, esse milagre aconteceu uma vez mais. Após os balbucios e hesitações do século XIX, os modernos arquitetos encontraram seu rumo. Sabem o que querem fazer e o público começou a aceitar suas obras com naturalidade. Quanto à pintura e escultura, a crise ainda não saiu do ponto de perigo. Apesar de algumas experiências promissoras, ainda subsiste uma lamentável brecha entre o que é qualificado de arte "aplicada" ou "comercial", que nos rodeia na vida cotidiana, e a arte "pura" de exposições e galerias, que muitos têm dificuldade em entender.

É tão leviano ser "a favor da arte moderna" quanto ser "contra ela". A situação em que ela se desenvolveu é fruto tanto de nossas próprias ações como dos artistas. Certamente existem hoje pintores e escultores vivos que honrariam qualquer época. Se não lhes pedimos que façam qualquer coisa em especial, que direito temos de censurá-los se a sua obra parece obscura e despida de qualquer propósito?

O público em geral fixou-se na noção de que um artista é um sujeito que deve produzir Arte como um sapateiro produz sapatos. Quer dizer com isso que o artista deve produzir o gênero de pinturas ou esculturas que eles viram antes rotuladas como Arte. Podemos compreender essa vaga exigência, mas, infelizmente, esse é o único tipo de trabalho que o artista não pode realizar. O que foi feito antes já não mais apresenta qualquer problema. Não existe aí, tarefa alguma que possa meter o artista em brios. Mas também os críticos e os intelectuais são, por vezes, culpados de um equívoco semelhante. Também pedem ao artista que produza Arte; também são propensos a considerar pinturas e estátuas como espécimes para futuros museus. A única tarefa que impõem ao artista é a criação de "algo novo"; se o ponto de vista deles prevalecesse, cada obra representaria um novo estilo, um novo "ismo". Na ausência de quaisquer missões concretas, até os artistas modernos mais talentosos sucumbem, por vezes, a essas exigências. As suas soluções para o problema de como ser original são, por vezes, de uma sutileza e brilhantismo que não pode ser desprezado, mas, a longo prazo, isso dificilmente constitui uma tarefa que mereça ser levada a cabo. Essa, creio eu, é a razão fundamental pela qual os artistas modernos se voltam freqüentemente para várias teorias, novas e velhas, sobre a natureza da arte. Não é provavelmente mais verdadeiro afirmar que "arte é expressão" ou que "arte é construção" do que era dizer que "arte é a imitação da natureza". Mas qualquer dessas teorias, até a mais obscura, pode conter aquele proverbial grão de verdade que seria útil para a formação da pérola.

Eis-nos, enfim, de volta ao nosso ponto de partida. Não existe realmente essa coisa conhecida como Arte. Existem somente artistas - isto é, homens e mulheres que são favorecidos pelo maravilhoso dom de equilibrar formas e cores até estarem "corretas" e, mais raro ainda, que possuem aquela integridade de caráter que jamais se contenta com meias soluções, mas está disposta a rechaçar todos os efeitos fáceis, todos os êxitos superficiais, em nome do esforço, da angústia e do tormento do trabalho sincero. Acreditamos que os artistas serão sempre natos. Mas se haverá também arte depende, em não pequeno grau, de nós mesmos, do seu público. Por nossa indiferença ou nosso interesse, por nossos preconceitos ou nossa compreensão, poderemos, todavia, decidir a questão. Somos nós que temos de cuidar para que o fio da tradição não se rompa e que prevaleçam oportunidades para que o artista adicione as suas ao precioso colar de pérolas que é a nossa herança do passado.

389. O pintor e seu modelo. *Ilustração de* PICASSO *para* Le Chef-d'Oeuvre Inconnu, *de Balzac, publicado por Vollard em Paris, 1931*



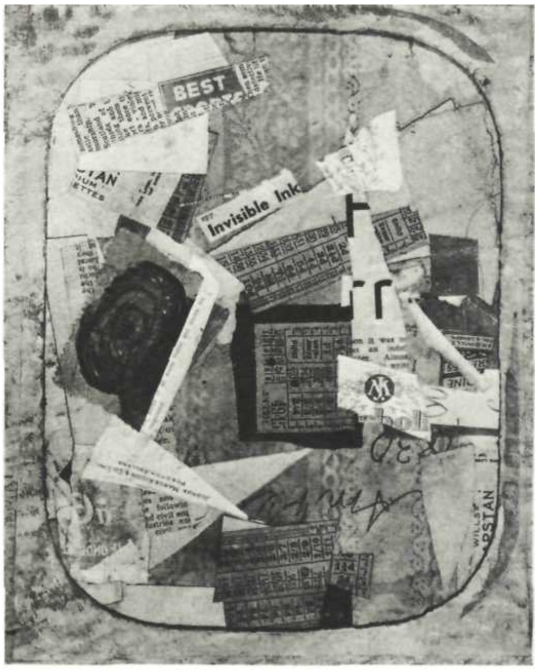
A Cena Instável

Um Pós-Escrito

PODE-SE ESCREVER a história da arte "até ao presente dia" da mesma forma que se pode, talvez, escrever a história da aviação? Muitos críticos e professores esperam e acreditam que se possa. Não estou tão certo disso. É verdade que se pode registrar e discutir as modas mais recentes, as figuras que se destacaram na época em que se escreve. Mas só um profeta poderá dizer se esses artistas realmente "farão história" e, de um modo geral, os críticos têm sido comprovadamente maus profetas. Imaginemos um crítico penetrante e de espírito aberto tentando, em 1890, "atualizar" a história da arte. Com a melhor vontade do mundo, não poderia saber que as três figuras que estavam fazendo história nessa época eram Van Gogh, Cézanne e Gauguin; o primeiro, um holandês louco de meia-idade trabalhando no Sul da França, o segundo um cavalheiro aposentado de meios independentes, que há muito deixara de enviar seus quadros a exposições, e o terceiro um corretor da Bolsa que se tornara pintor já tarde da vida e logo se mudou para o pacífico. A questão é menos se o nosso crítico poderia ter apreciado as obras desses homens do que se poderia realmente tê-las conhecido todas.

Qualquer historiador que tenha vivido o bastante para saber por experiência própria quando o que acontece hoje se converte em passado tem uma história a contar sobre o modo como as perspectivas mudam com a distância crescente. O último capítulo deste livro é um caso pertinente. Quando escrevi o relato do surrealismo, não estava a par do fato de que um idoso refugiado alemão, cuja obra provaria ser da maior influência nos anos subseqüentes, estava então vivendo na Inglaterra, no Lake District. Refiro-me a Kurt Schwitters (1887-1948), a quem eu considerava apenas como um dos amáveis excêntricos do início da década de 1920. Schwitters usou bilhetes de ônibus jogados fora, recortes de jornais, trapos e outras sobras, e colou-os para formarem buquês divertidos e de bom gosto (fig. 390). Ao recusar-se a usar a tinta convencional e a tela convencional, a sua atitude foi associada a um movimento extremista que começara em Zurique durante a I Guerra Mundial. Eu poderia ter discutido esse grupo de "dada" na seção de meu capítulo anterior dedicada ao primitivismo. Citei ali (p. 467) a carta de Gauguin de acordo com a qual ele achava que tinha de ir mais além dos cavalos do Partenon e retornar ao cavalinho de balanço de sua infância; e as sílabas infantis dá-dá podem simbolizar tal brinquedo. Era certamente desejo desses artistas tornar-se como que crianças pequenas e fazer pouco caso da solenidade e pomposidade da Arte com A maiúsculo. Não é difícil entender esses sentimentos, mas sempre me pareceu um tanto incongruente registrar, analisar e ensinar tais gestos de "antiarte" com a mesma solenidade, para não dizer a mesma pomposidade, que eles se empenharam em ridicularizar e abolir. Seja como for, a atração da "antiarte" foi irresistível para muitos jovens estudantes de arte e, na década de 1960, os críticos começaram a falar a respeito do "neodadaísmo". Contudo, não é o rótulo que importa, evidentemente, mas a sutileza e o talento que podem participar nessas montagens de objetos descartados.

Argumentei (p. 472) que falamos de arte sempre que qualquer coisa é realizada tão superlativamente bem que quase esquecemos de indagar o que se pretende dizer com tal ou tal obra, por admiração pura e simples do modo como foi realizada. Sugeri que isso tinha acontecido em medida crescente no caso da pintura. Os desenvolvimentos registrados depois da II Guerra Mundial corroboraram esse meu ponto de vista. Se por pintura compreendermos simplesmente a aplicação de tinta numa tela, podemos ter entendidos que admiram o modo como isso é feito, com exclusão de tudo o mais. Mesmo no passado, o manuseio de tinta por um artista, a energia de suas pinceladas ou a sutileza de seu toque, foram apreciados, mas, em geral, no contexto mais amplo do efeito assim conseguido. Voltemos a fig. 210 para admirar como Ticiano manipulou a tinta na indicação da gola de rufos, à fig. 258 para nos deleitarmos no toque seguro do pincel de Rubens, quando pintou a barba do Fauno. Ou atentemos para a virtuosidade com que o pintor chinês Kao K'o-Kung (fig. 99) aplicou seu pincel a seda na mais sutil



390. KURT SCHWITTERS: Tinta invisível. *Colagem. 1948. Propriedade do artista*

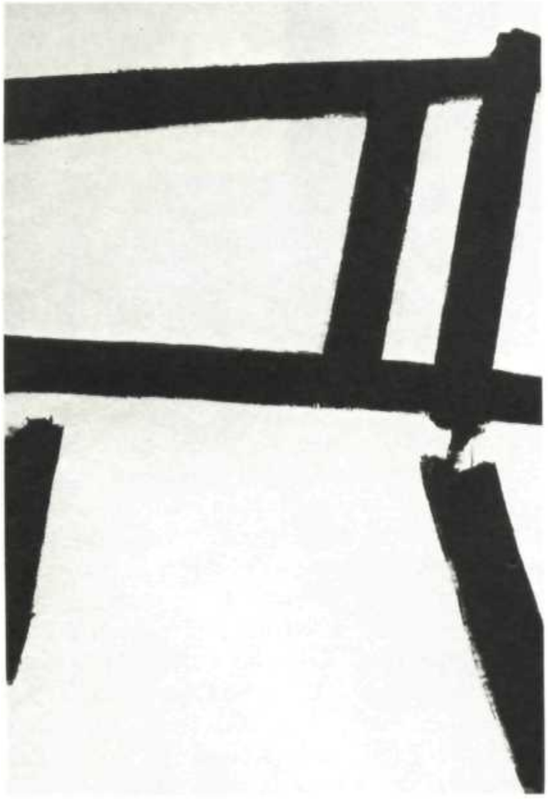


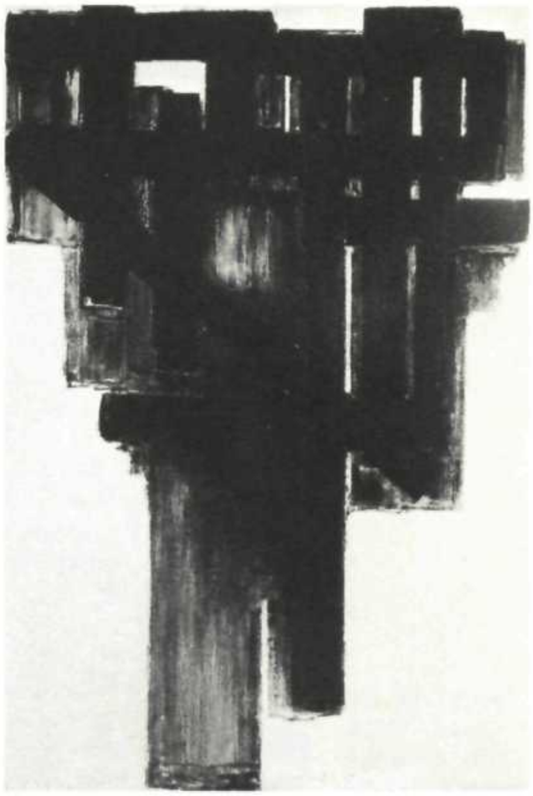
391. JACKSON POLLOCK: Nº 14, 1948. *Westport, Connecticut, Miss Katharine Ordway*

gradação e, no entanto, sem um traço de confusão. Foi na China, em especial, que a mestria pura do trabalho de pincel foi mais discutida e apreciada. Recordemos que a ambição dos mestres chineses era adquirir uma tal facilidade no manuseio de pincel e tinta que pudessem registrar sua visão enquanto sua inspiração ainda estava fresca, à maneira de um poeta que escreve seus versos. De fato, para os chineses, escrever e pintar têm muito em comum. Falamos da arte chinesa como "caligrafia", mas, na realidade, o que os chineses tanto admiram é menos a beleza formal dos caracteres do que o sentimento de mestria e de inspiração que deve informar cada pincelada. Eis, portanto, um aspecto da pintura que ainda parecia estar inexplorado: o puro manuseio da tinta, independentemente de qualquer motivo ou desígnio ulterior. Na França, essa concentração na marca ou borrão deixado pelo pincel foi chamada de *tachisme,* da palavra francesa *tache* (borrão ou mancha). Foi, sobretudo o artista americano Jackson Pollock (1912-56) quem despertou interesse com suas novas **técnicas** de aplicação da tinta. Pollock tinha sido cativado pelo surrealismo, mas descartou gradualmente as imagens fantásticas que tinham obcecado suas telas, optando pelos exercícios de arte abstrata. Tornando-se impaciente com os métodos convencionais, colocou suas telas no chão e pingou, derramou ou projetou suas tintas de modo a formarem configurações surpreendentes (fig. 391). Lembrou-se provavelmente de histórias de pintores chineses que tinham usado tais métodos nada ortodoxos, bem como a prática dos índios americanos de fazerem imagens na areia para fins mágicos. O emaranhado resultante de linhas satisfaz dois padrões opostos da arte do século XX: o anseio de simplicidade e espontaneidade pueril, que suscita a lembrança de garatujas infantis numa época da vida anterior àquela em que as crianças começam a formar imagens e, na extremidade oposta, o interesse sofisticado pelos problemas de "pintura pura". Pollock foi assim saudado como um dos iniciadores de um novo estilo conhecido como "pintura de ação" ou expressionismo abstrato. Nem todos os seus seguidores usaram os métodos extremos de Pollock, mas todos eles acreditavam na necessidade de ceder ao impulso espontâneo. Tal como a caligrafia chinesa, essas pinturas devem ser feitas rapidamente. Não devem ser premeditadas, mas, pelo contrário, assemelhar-se a uma erupção espontânea. Restam poucas **dúvidas** de que, ao defenderem essa abordagem, artistas e críticos **estavam,** de fato, influenciados não só pela arte chinesa, mas, de um modo geral, pelo misticismo do Extremo Oriente, sobretudo na forma que se tornou popular no Ocidente sob o nome de Zen Budismo. Também a esse respeito o novo movimento continuou a tradição anterior da arte do século XX. Recordemos que Kandinsky. Klee e Mondrian eram místicos que queriam rasgar o véu das aparências para chegar a uma verdade mais alta (pp. 451. 461. 464), e que os surrealistas cortejavam a "loucura divina" (p. 471). Faz parte da doutrina Zen (embora não seja a sua parte mais importante) que só pode vir a ser iluminado aquele que se libertar de seus hábitos racionais de pensamento.

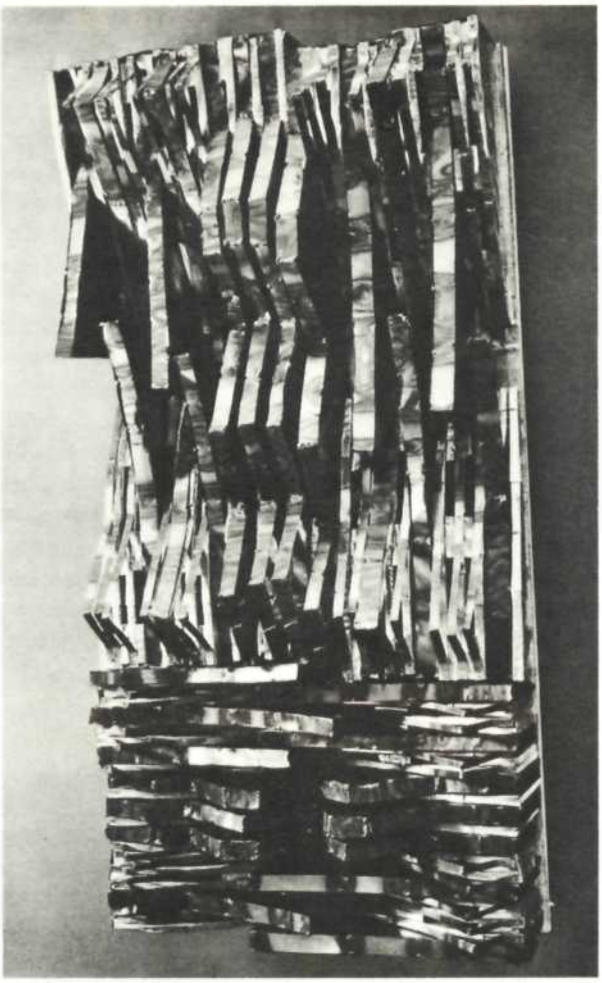
Sublinhei no capítulo anterior que não se tem de aceitar necessariamente as teorias do artista para se apreciar a sua obra. Se tivermos a paciência e o interesse indispensáveis para examinar numerosas pinturas desse gênero certamente acabaremos por gostar mais de umas do que de outras, e apreciaremos gradualmente os problemas que esses artistas buscam resolver. Comparar, inclusive, uma pintura do artista americano Franz Kline (1910-62) com uma do *tachista* francês Pierre Soulages (1919-), não deixa de ser instrutivo (figs. 392 e 393). É característico que Kline chamasse ao seu quadro "Formas Brancas". Ele quis, obviamente, que prestássemos

atenção não só às suas linhas, mas também à tela que, de certo modo, essas linhas transformam. Pois ainda que suas pinceladas sejam simples, resultam numa certa impressão de arranjo espacial, como se a metade inferior recuasse em direção ao centro. Para mim, entretanto, a pintura de Soulages é mais interessante. A gradação de suas enérgicas pinceladas também





392. FRANZ KLINK: "Formes Manches". *1955. Nova York, Philip Johnson*
393. PIERRE SOULAGES: 3 de abril de 1954. *Buffalo. N.Y., Albright-Knux An Gallery*

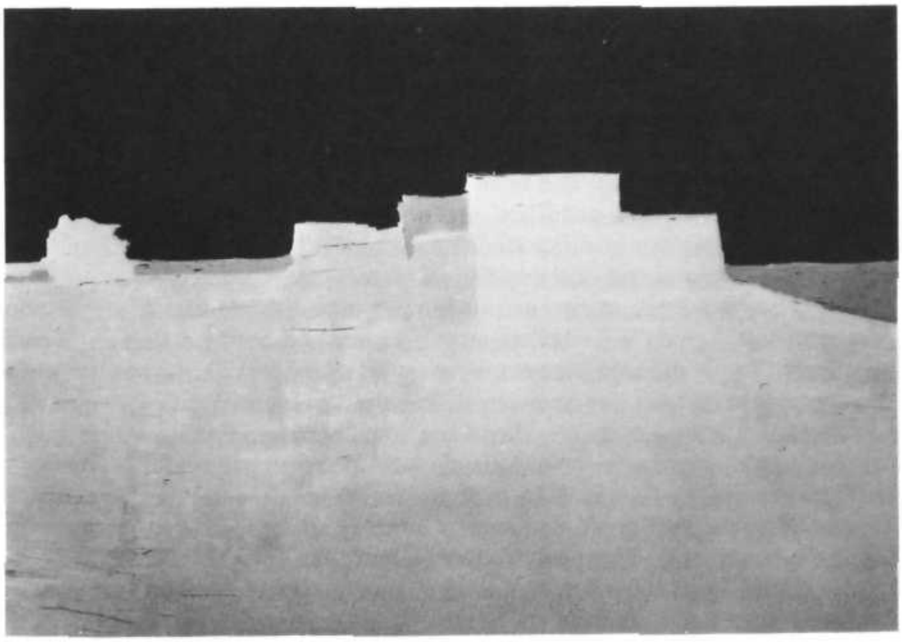


394. ZOLTAN KEMENY: Flutuações. *1959. Milão, Coleção Lorenzin*

resulta na impressão de três dimensões, mas, ao mesmo tempo, a qualidade da tinta parece-me ser mais agradável - embora essas diferenças dificilmente transpareçam numa ilustração. Pode ser até que essa resistência à reprodução fotográfica seja precisamente o que atrai alguns artistas contemporâneos. Eles querem sentir que a sua obra permanece realmente única, o produto de suas próprias mãos, num mundo em que tanta coisa é feita à máquina e padronizada. Alguns optaram por telas de dimensões enormes onde a escala é o único fator que causa impacto; e essa escala também perde sua finalidade numa ilustração reduzida. Acima de tudo, porém, numerosos artistas são fascinados pelo que chamam de "textura", a sensação tátil de uma substância, sua maciez ou aspereza, sua transparência ou densidade. Portanto, rejeitam a tinia usual e preferem outros meios, tais como a lama, a serragem ou a areia.

Eis uma das razões da renovação do interesse pelas colagens de Schwitters e os outros dadaístas. A aspereza grosseira da aniagem, o polimento dos plásticos, o grão do ferro enferrujado, tudo isso pode ser explorado de novas maneiras. Esses produtos situam-se algures entre a pintura e a escultura. Assim, o húngaro Zoltan Kemeny (1907-65), que viveu na Suíça, compôs suas obras abstratas com metal (fig. 394). Ao tornarem-nos conscientes da variedade e surpresa que o nosso ambiente urbano oferece aos nossos sentidos de visão e tato, as obras desse gênero pretendem fazer para nós o que a pintura paisagística fez para os entendidos do século XVIII, preparando-os para a descoberta das belezas "pinturescas" da natureza em estado bruto (p. 308).

Creio que nenhum leitor pense, entretanto, que esse punhado de exemplos esgote as possibilidades e a gama de variações suscetíveis de serem encontradas em qualquer coleção de arte recente. Há artistas, por exemplo, que se interessaram particularmente pelos efeitos ópticos de formas e cores, pelo modo como se pode fazer que interatuem na tela para produzir um inesperado deslumbramento ou cintilação - um movimento que foi batizado de "Op Art". Mas seria errôneo apresentar a cena contemporânea como se fosse inteiramente dominada por experimentos com tinta, textura ou formas, e nada mais. É verdade que, para impor respeito a geração mais jovem, um artista tem que dominar esses meios de um modo interessante e pessoal.



395. NICOLAS
DE STAËL:
Agrigento. *1954.*
Zurique, Kunsthaus

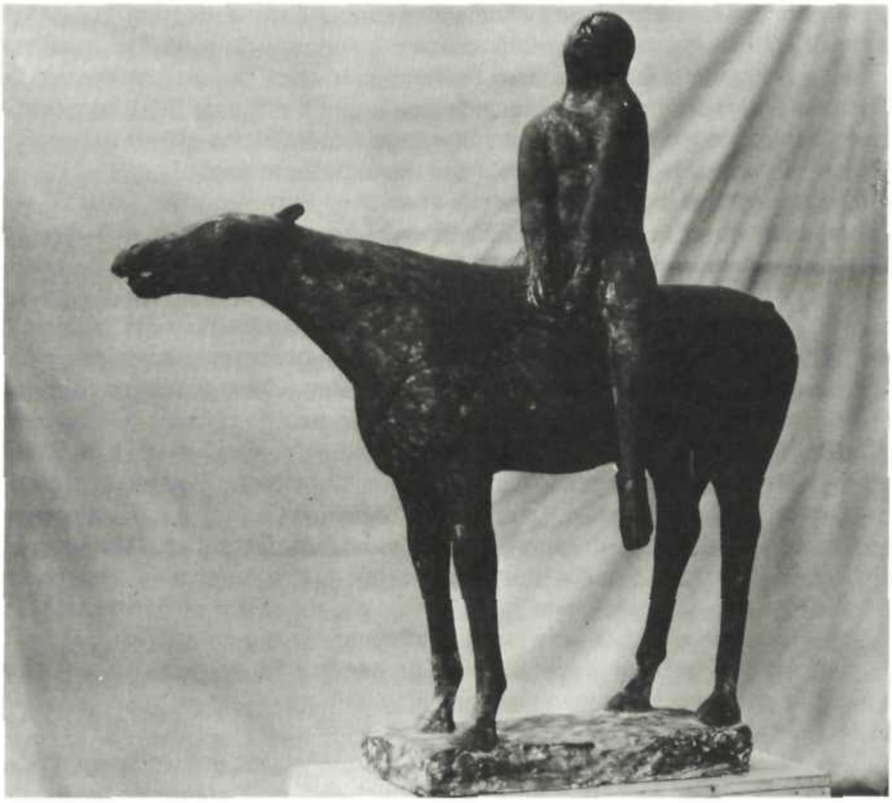
Mas alguns dos pintores que atraíram maior atenção no período do pós-guerra têm, de tempos em tempos, regressado de sua exploração de arte abstrata à realização de imagens. Estou pensando, em particular, no emigrado russo Nicolas de Staêl (1914-55), cujas pinceladas simples, mas sutis se conjugam freqüentemente em evocações convincentes de paisagens que, como por milagre, nos proporcionam uma sensação de luz e distancia sem nos fazer esquecer a qualidade da tinta (fig. 395). Esses pintores continuam as explorações da feitura de imagens que discutimos no capítulo anterior (pp. 445-6).

Outros artistas desse período do pós-guerra se empolgaram por uma imagem que obcecava suas mentes. O escultor italiano Marino Marini (1901-) tornou-se famoso por suas múltiplas variações sobre um tema que se lhe impôs ao espírito durante a guerra: a cena de robustos camponeses italianos fugindo de suas aldeias em cavalos de lavoura durante os ataques aéreos (fig. 396). É o contraste entre essas criaturas angustiadas e a imagem tradicional do cavaleiro heróico, como o Colleoni de Verrocchio {fig. 188. p. 221), que empresta a essas obras seu caráter patético.

Mesmo esses poucos exemplos podem ajudar a explicar por que é hoje mais difícil do que nunca escrever uma história da arte "até ao presente". Se existe algo que marca o século XX é justamente a liberdade de experimentação com toda espécie de idéias e meios. Vimos, inclusive no capitulo anterior, que os três movimentos do expressionismo, cubismo e primitivismo não se seguiram nitidamente numa seqüência temporal, mas apresentaram três possibilidades que interatuaram e se cruzaram com freqüência na mente do artista. Talvez seja em parte uma ilusão óptica, causada pela maior distância, o que nos faz crer que os séculos anteriores conheceram uma sucessão mais ordenada de estilos. No fim de contas, vimos, no decorrer deste livro, que até mesmo o gótico e a Renascença não se seguiram um após outro como soldados numa parada. Deve ter havido momentos em que ninguém sabia qual dos dois estilos estava na frente. Entretanto, é precisamente isso que o leitor impaciente quer sempre ouvir do historiador ou crítico contemporâneo. Quer ser informado a respeito do mais recente "ismo".

Vejamos, por exemplo, o movimento conhecido como "Pop Art". As idéias nele subjacentes não são difíceis de entender. Sugeri-as quando falei da "'lamentável brecha entre o que se chama arte 'aplicada' ou 'comercial', a que nos cerca em nossa vida cotidiana, e a arte 'pura' de exposições e galerias, que muitos de nós temos dificuldade em entender" (p. 474). É natural que essa brecha apresentasse um desafio aos estudantes de arte, para quem se tornou coisa banal que se deve tomar sempre o partido do que é desprezado pela gente de "gosto". Todas as outras formas de antiarte tinham-se por agora tornado um assunto para intelectuais. Eles compartilhavam com a idéia detestada de Arte, seu exclusivismo e suas pretensões místicas. Por que não acontecia isso com a música? Havia um novo gênero de música que havia conquistado as massas e monopolizado seu interesse a ponto de devoção histérica. Era a *Pop Music*. Não poderíamos ter igualmente uma *Pop Art*, e não poderia ser realizada mediante o simples uso de imagens que eram familiares a todos, desde as histórias em quadrinhos à publicidade?

É missão do historiador tornar inteligível o que realmente acontece. É tarefa do crítico criticar o que acontece. Um dos mais sérios problemas ao tentar escrever a história do presente é que as duas funções estão como que misturadas.



396. MARINO MARINI: Cavaleiro. *1947. Londres, Tate Gallery*

Felizmente, já anunciei no Prefácio que tencionava "cortar tudo o que fosse meramente interessante como espécime de gosto e moda transitórios". Ainda não vi um fruto dessas experiências que não considerasse incluída nessa regra. Não deve ser difícil para o leitor, entretanto, formar uma opinião, pois as exposições dessas tendências mais recentes são hoje organizadas em muitos lugares. Isso também é um novo desenvolvimento e dos mais agradáveis.

Nenhuma revolução em arte foi mais bem-sucedida do que a iniciada antes da I Guerra Mundial. Aqueles dentre nós que conheceram alguns dos primeiros paladinos desses movimentos e reconheceram a sua coragem, assim como o seu azedume quando desafiaram uma imprensa hostil e um público escarnecedor, mal acreditam no que seus olhos vêem quando visitam exposições de rebeldes de outrora, organizadas com apoio oficial e freqüentadas por multidões apaixonadas, ansiosas por aprenderem e absorverem os novos idiomas. Isso é uma peça de história que conheci por experiência própria e de um modo que o presente livro é testemunho dessa mudança. Quando pela primeira vez concebi e escrevi a Introdução e o capítulo sobre Arte Experimental, considerei axiomático que era dever do crítico e do historiador explicar e justificar todas as experiências artísticas, em face das críticas hostis. Hoje, o problema consiste, sobretudo em que o choque amorteceu e quase tudo o que é experimental parece aceitável para a imprensa e o público.

Se alguém precisa hoje de um campeão, é o artista que se esquiva aos gestos rebeldes. Acredito ser essa transformação dramática, mais do que qualquer novo movimento particular, que representa o mais importante evento na história da arte por mim presenciado desde que o presente livro foi editado pela primeira vez em 1950. Observadores de setores muito diferentes comentaram sobre essa inesperada reviravolta dos acontecimentos.

Escrevendo sobre *As Belas-Artes* num livro intitulado *The Crisis in the Humanities* (coordenado por J. H. Plumb), em 1964, eis o que disse o Professor Quentin Bell:

Em 1914, quando era indiscriminadamente apontado como "cubista", "futurista" ou "modernista", via-se o artista pós-impressionista como um louco ou um charlatão. Os pintores e escultores a quem o público conhecia e admirava opunham-se acirradamente às inovações radicais. O dinheiro, a influência e o patrocínio estavam todos do lado deles.

Hoje, é quase verdade afirmar que a situação se inverteu. As Instituições Públicas, como o *Arts Council, o British Council* e a *Broadcasting House*, as Grandes Empresas, a Imprensa, as Igrejas, o Cinema e os anunciantes, estão todos do lado do que, para usar uma designação inadequada, se chama arte inconformista... o público pode aceitar tudo ou, pelo menos, existe uma vasta e influente parcela do público que pode assim proceder... não existe forma de excentricidade pictórica que seja capaz de provocar ou mesmo espantar os críticos...

E aqui temos o influente paladino da pintura americana contemporânea, Harold Rosenberg, que criou o termo "pintura de ação", comentando sobre o que se passa do outro lado do Atlântico. Num artigo do *New Yorker* de 6 de abril de 1963, ele refletiu sobre a diferença na reação do público à primeira exposição

de arte de vanguarda em Nova York, em 1913 - *The Armory Show* - e na de um novo gênero de público por ele descrito como o "Público de Vanguarda": ... o Público de Vanguarda é aberto a qualquer coisa. Seus veementes representantes - curadores, diretores de museus, educadores de arte, negociantes - precipitam-se para organizar exposições e fornecer rótulos explicativos antes mesmo da tinta ter secado na tela ou de o plástico ter endurecido. Críticos cooperantes vasculham os estúdios como olheiros dos grandes clubes de futebol em busca de novos craques, preparados para descobrir a arte do futuro e tomar a iniciativa no estabelecimento de reputações. Os historiadores de arte estão a postos com máquinas fotográficas e livros de notas para se certificarem de que todo novo detalhe pode ser registrado com segurança. A tradição do novo reduziu todas as outras tradições à trivialidade...

Rosenberg pode muito bem estar certo quando sugere que nós, historiadores de arte, contribuímos para essa mudança na situação. Na verdade, penso que qualquer autor que escreva hoje uma história da arte e, em particular, da arte contemporânea, tem o dever de chamar a atenção para esse efeito involuntário de suas atividades. Em minha Introdução (p. 18), mencionei os danos que podem ser causados por um livro deste gênero.

Referi-me à tentação de cair num palavreado engenhoso a respeito de arte. Mas esse perigo é trivial se comparado à impressão enganadora que tal panorama poderá dar de que tudo o que importa em arte é a mudança e a novidade. Foi o interesse na mudança que acelerou a mudança até alcançar seu ritmo vertiginoso. É claro que seria injusto atribuir à história da arte todas as conseqüências indesejáveis - assim como as desejáveis. Num certo sentido, o novo interesse pela história da arte é, em si mesmo, uma conseqüência de numerosos fatores que modificaram a posição da arte e dos artistas em nossa sociedade. Eu gostaria, à guisa de conclusão, de enumerar alguns desses fatores.

1. O primeiro está ligado, sem dúvida, á experiência de progresso e mudança de todas as pessoas. Fez-nos ver a história humana em termos de períodos sucessivos que progridem em direção ao nosso próprio tempo e, para além deste, mergulham no futuro. Sabemos da existência da Idade da Pedra e da Idade do Ferro, da Idade Feudal e da Revolução Industrial. A nossa visão desse processo pode ter deixado de ser otimista. Podemos estar cônscios tanto das perdas como dos ganhos nessas sucessivas transformações, que nos transportaram até a Era Espacial. Mas, a partir do século XIX, ganhou raízes a convicção de que essa marcha das Idades é irresistível. Sente-se que a arte, não menos do que a Economia ou a literatura é empolgada por esse processo irreversível. Na verdade, a arte é considerada a principal "expressão de uma época". Aqui, em particular, o desenvolvimento da história da arte (e mesmo um livro como este) tem seu quinhão na propagação dessa crença. Não sentimos todos nós, à medida que folheamos suas páginas, que um templo grego, um teatro romano, uma catedral gótica ou um moderno arranha-céu "expressam" diferentes mentalidades e simbolizam tipos diferentes de sociedade? Existe certa verdade nessa convicção, se com ela quisermos simplesmente significar que os gregos não poderiam ter construído o Rockefeller Center e talvez não quisessem construir a Notre Dame de Paris. Mas, com demasiada freqüência, é subentendido que a condição da Idade deles, ou o que se chama o seu espírito, estava fadado a desabrochar no Partenon, que a Idade Feudal não podia deixar de criar catedrais e que nós estamos destinados a construir arranha-céus. De acordo com esse ponto de vista, do qual não compartilho, é fútil e absurdo, evidentemente, não aceitar a arte do período a que se pertence. Assim, torna-se suficiente que qualquer estilo ou experiência seja proclamado "contemporâneo" para que a crítica sinta a obrigação de o entender e promover. É através dessa filosofia de mudança que os críticos acabaram perdendo a coragem de criticar e passaram a ser meros cronistas de acontecimentos. Justificaram essa mudança de atitude apontando as notórias falhas de críticos mais antigos, que não reconheceram nem aceitaram a ascensão de novos estilos. Foi, sobretudo, a recepção hostil inicialmente dispensada aos impressionistas (pp. 411-12), depois guindados à fama e fazendo jus a altos preços, que propiciou essa falta de coragem. Surgiu e espalhou-se a lenda de que todos os grandes artistas eram sempre rejeitados e escarnecidos em seu tempo; por isso o público faz o louvável esforço de não mais rejeitar nem zombar de coisa alguma. A idéia de que os artistas representam a vanguarda do futuro, e que somos nós e não eles quem fará triste figura se não os soubermos apreciar, apossou-se, pelo menos, de uma vasta minoria.

2. O segundo elemento que contribuiu para essa situação também está ligado ao desenvolvimento da ciência e tecnologia. Todos sabemos que as idéias da ciência moderna parecem ser, com freqüência, extremamente abstrusas e ininteligíveis, mas que, apesar disso, provam seu mérito. O exemplo mais flagrante, do qual a maioria das pessoas tem hoje consciência, é a teoria da relatividade de Einstein, a qual parecia contradizer todas as noções ditadas pelo senso comum a respeito do tempo e do espaço, mas culminou na equação de massa e energia que iria resultar na bomba atômica. Artistas e críticos estavam e ainda estão imensamente impressionados pelo poder e o prestígio da ciência, e derivam dela não só uma crença sadia na experimentação, mas também uma fé menos sadia em qualquer coisa que pareça obscura e difícil de entender. Mas, ai de nós, a ciência difere da arte porque o cientista pode separar o abstruso do absurdo por métodos racionais.

O crítico de arte não dispõe de testes tão claramente definidos. Entretanto, sente já não ser possível pedir tempo para ponderar se uma nova experiência faz sentido ou não. Se o fizer, poderá ficar para trás. Isso talvez não tivesse grande importância para os críticos do passado, mas, hoje, é quase universal a convicção de que os que se apegam a crenças isoladas e se recusam a mudar serão encostados à parede. Em Economia, dizem-nos constantemente que devemos nos adaptar ou morrer. Temos que manter o espírito aberto e dar uma oportunidade aos novos métodos que foram propostos. Nenhum industrial poderá arriscar-se ao estigma de conservadorismo. Deve não só acompanhar os tempos, mas ser visto acompanhando os tempos, e um modo de assegurar isso consiste em decorar sua sala de conferências com obras da última moda, quanto mais revolucionárias melhor.

3. O terceiro elemento na situação atual pode parecer, à primeira vista, que contradiz o que acima se disse. Pois a arte não só quer acompanhar a marcha da ciência e tecnologia, mas também pretende fornecer um escape a esses monstros. Por essa razão, como vimos, é que os artistas passaram a furtar-se ao que é racional e mecânico, e tantos deles abraçaram alguma fé mística que enfatiza o valor da espontaneidade e da individualidade. Na verdade, é fácil entender como as pessoas podem sentir-se ameaçadas pela mecanização e automação, pela superorganizacao e padronização de suas vidas, e o insípido conformismo que tudo isso implica. A arte parece ser o único refúgio onde a fantasia, a inconstância e as singularidades pessoais ainda são permitidas e até apreciadas. A partir do século XIX, muitos artistas proclamaram que estavam travando o bom combate contra o sufocante convencionalismo, engodando o *burguês* (p. 403). Entrementes, o burguês descobrira que era muito divertido ser engodado. Não sentimos todos um certo prazer no espetáculo de pessoas que se recusam a crescer e ainda encontram um nicho no mundo contemporâneo? E não é uma vantagem adicional se podemos anunciar aos quatro ventos a nossa falta de preconceitos, recusando-nos a ser impressionados ou estultificados? E assim o mundo da eficiência técnica e o da arte chegaram a um *modus vivendi.* O artista pode retirar-se para o seu mundo privado e preocupar-se com os mistérios de seu ofício e os sonhos de sua infância, desde que, pelo menos, viva de acordo com a noção do público sobre a finalidade da arte. Essas noções são muito coloridas por certos pressupostos psicológicos sobre arte e artistas, a cujo desenvolvimento assistimos no decurso deste livro.

Há a idéia de auto-expressão que remonta à era romântica (p. 398); e a profunda impressão causada pelas descobertas de Freud (p. 470), as quais foram entendidas como implicando uma conexão entre a arte e a perturbação mental muito mais imediata do que o próprio Freud teria aceitado. Combinadas com a crescente convicção de que a arte é a "expressão de uma época", essas crenças puderam levar à conclusão de que o artista tem não só o direito, mas o dever de abandonar todo o autocontrole. Se as erupções resultantes não são bonitas de se ver, isso é porque a nossa época tampouco é bonita. O que importa é enfrentar essas realidades sombrias que nos ajudam a diagnosticar a nossa ingrata situação. A idéia oposta, a de que só a arte poderia dar-nos um vislumbre de perfeição neste mundo muito imperfeito, é geralmente rejeitada como "escapismo". Os interesses despertados pela Psicologia levaram certamente os artistas e seu público a explorar regiões da mente humana que eram anteriormente consideradas repulsivas ou tabus. O desejo de fugir ao estigma de escapismo impediu que muitos desviassem os olhos de espetáculos que gerações anteriores teriam evitado.

5. Os quatro fatores até agora enumerados influenciaram a situação na literatura e na música, não menos que na pintura e escultura. Os restantes cinco que desejo considerar são mais ou menos peculiares à prática da arte. Pois a arte difere de outras formas de criação por ser menos dependente de intermediários. Os livros devem ser impressos e editados, peças teatrais e composições musicais têm que ser interpretadas e executadas; e essa necessidade de aparato e executantes freia, de certo modo, a experimentação extrema. Portanto, de todas as artes, a pintura provou ser a mais receptiva a inovações radicais. Não é preciso usar um pincel, se preferirmos derramar tinta sobre a tela; e, se formos neodadaístas, também podemos enviar um pedaço de entulho ou qualquer outra porcaria a uma exposição e desafiar os organizadores a que o rejeitem. Seja o que for que eles façam, poderemos divertir-nos a valer. É verdade que, em última instância, o artista precisa também de um intermediário, o *marchand* ou dono de galeria que expõe e promove suas obras. É desnecessário dizer que isso continua a ser um problema; contudo, todas as influências discutidas até aqui são suscetíveis de agir sobre o comerciante de arte ainda mais do que sobre o crítico ou o artista. Entre todos, é ele quem deve ficar de olho no barômetro da mudança, vigiar tendências e buscar os talentos nascentes. Se apostar no cavalo certo, pode não só fazer uma fortuna, mas seus fregueses também lhe ficarão eternamente gratos. Os críticos conservadores da geração passada costumavam resmungar que "essa arte moderna" era toda ela produto da máfia dos *marchands.* Mas estes sempre quiseram obter lucro. Eles não são os donos, mas os servos do mercado. Pode ter havido momentos em que um palpite certo deu a um comerciante de arte o poder e o prestígio, por algum tempo, para fazer ou desfazer reputações, mas dizer que ele causa os ventos da mudança é o mesmo que dizer que o vento é causado pelos moinhos de vento.

6. O caso dos professores talvez seja diferente. O ensino de arte parece-me ser o sexto elemento - e muito importante - na situação contemporânea. Foi no ensino de arte a crianças que a revolução na educação moderna se fez sentir pela primeira vez. No início deste século, os professores de arte começaram a descobrir quão mais poderiam extrair das crianças se abandonassem os métodos tradicionais de instrução disciplinada e inexpressiva. Foi a época, é claro, em que esses métodos se tinham,

de qualquer modo, tornado suspeitos, graças ao êxito do impressionismo e às experiências da *Art Nouveau* (p. 426). Os pioneiros desse movimento de libertação, notadamente Franz Cizek (1865-1946) em Viena, queriam que o talento das crianças se desenvolvesse em liberdade, até estarem aptas a apreciar os padrões artísticos. Os resultados por ele obtidos foram tão espetaculares que a originalidade e o encanto do trabalho das crianças passaram a ser motivo de inveja para artistas treinados (p. 455). Além disso, os psicólogos passaram a dar valor ao prazer puro que as crianças experimentam quando se dedicam a esparramar livremente tinta e plasticina. O ideal de "auto-expressão" foi apreciado inicialmente por grande número de pessoas nas aulas de arte. Hoje, usamos a expressão "arte infantil" com a maior naturalidade, sem mesmo nos apercebermos de que ela contradiz todas as noções de arte sustentadas pelas gerações anteriores. A maior parte do público foi condicionada por essa educação, que lhe ensinou uma nova tolerância. Muitas pessoas provaram a satisfação da livre criatividade e praticam a pintura como uma forma de relaxação. Esse rápido aumento do número de amadores deve afetar a arte de muitas maneiras diferentes. Embora tenha promovido um interesse que os artistas não podem deixar de acolher com agrado, muitos profissionais, entretanto, mostram-se ansiosos por salientar a diferença entre o manuseio da tinta por um artista e por um amador. A mística da pincelada do *expert* pode ter algo a ver com isso.

7. É neste ponto que convém indicar o sétimo fator, que também poderia ser assinalado como o primeiro deles - a expansão da fotografia como rival da pintura. Não que a pintura do passado ambicionasse inteira e exclusivamente imitar a realidade. Mas, como vimos (p. 472), o elo com a natureza forneceu uma espécie de ponto de fixação, um problema desafiador que manteve ocupados por séculos os melhores espíritos entre os artistas e forneceu aos críticos, pelo menos, um padrão superficial. É verdade que a fotografia remonta aos primeiros anos do século XIX, mas o que temos hoje não pode ser comparado com esses passos iniciais da técnica fotográfica. Existem muitos milhões de proprietários de máquinas fotográficas em cada país do Ocidente e o número de fotografias a cores produzidas durante cada período de férias deve atingir bilhões. É mais do que certo que entre elas haverá muitos instantâneos felizes que podem ser tão belos e evocativos quanto uma pintura corrente de paisagem, e tão expressivos e memoráveis quanto muitos retratos pintados. Não admira, portanto, que "fotográfico" passasse a ser um palavrão entre pintores e professores de educação artística. As razões que eles por vezes dão para essa rejeição podem ser fantasiosas e injustas, mas o argumento de que a arte deve explorar agora alternativas à representação da natureza antolha-se plausível a muitos.

8. Não devemos esquecer, como nosso oitavo elemento na situação, que existem partes do mundo onde é proibido aos artistas explorarem alternativas. As teorias do' marxismo, tal como são interpretadas na Rússia, consideram toda a experimentação da arte do século XX mero sintoma da decadência da sociedade capitalista. O sintoma de uma sociedade comunista sadia é uma arte que celebra as alegrias do trabalho produtivo, pintando joviais condutores de tratores ou robustos mineiros. Naturalmente, essa tenta**tiva** de controlar as artes a partir de cima tornou-nos a todos conscientes dos reais benefícios que devemos à nossa liberdade. Lamentavelmente, isso atraiu também as artes para a arena política e converteu-as numa arma durante a Guerra Fria. O patrocínio oficial dos rebeldes extremistas no campo ocidental talvez não fosse tão pressuroso se não constituísse uma oportunidade para realçar esse profundo contraste entre uma sociedade livre e uma ditadura.

9. Eis-nos chegados ao nono elemento da nova situação. Existe, de fato, uma lição a extraído contraste entre a uniformidade insípida dos países totalitários e a alegre variedade de uma sociedade livre. Quem observar a cena contemporânea com simpatia e compreensão deve reconhecer que até a avidez do público pela novidade e sua receptividade aos caprichos da moda acrescentam um certo sabor estimulante à nossa vida. Incentivaram *o* espírito de inventiva e uma alegria aventurosa na arte e no *design,* capazes de causar na geração mais velha inveja dos jovens. Podemos ser tentados, às vezes, a rejeitar o mais recente sucesso em arte abstrata como "agradável material de cortina", mas não devemos esquecer como os ricos e variados materiais de cortina se tornaram alegres e vistosos, graças ao estimulo desses experimentos abstratos. A nova tolerância, a presteza de críticos e fabricantes em darem uma oportunidade às novas idéias e novas combinações de cores, certamente enriqueceram os ambientes em que vivemos, e até a rápida renovação de modas contribui para o divertimento. E com esse espírito acredito, que muitos jovens encaram *o* que sentem ser a arte de seu próprio tempo, sem se preocuparem demais com as místicas obscuridades contidas no prefácio de qualquer catálogo de exposição. Isso *é* como deve ser. Desde que o prazer seja autêntico, podemos dar-nos por satisfeitos se algum lastro tiver sido descarregado.

O perigo dessas rendições à moda, por outro lado, dificilmente necessita ser enfatizado. Está na ameaça a própria liberdade que desfrutamos. Não por parte da polícia, claro, e isso é algo por que devemos estar gratos; mas por causa das pressões do conformismo, o medo de ficar para trás, de ser considerado "quadrado" ou seja, qualquer for o próximo rótulo equivalente. Ainda recentemente, um jornal pediu a seus leitores que tomassem nota de uma exposição individual em curso se queriam "permanecer na corrida da arte". Tal corrida não existe, mas, se existisse, seria conveniente lembrarmo-nos da fábula da tartaruga e da lebre.

É mais do que nunca necessário recordar em que medida a arte difere da ciência e tecnologia. É verdade que a história da arte pode, por vezes, descrever os passos na solução de certos problemas artísticos, e este livro procurou tornar esses passos inteligíveis. Mas também tentou mostrar que, em arte, não podemos falar de "progresso" como tal, porque todo o ganho num aspecto é suscetível de ser neutralizado por uma perda em outro (pp. 196. 428). Isso é tão verdadeiro no presente como no passado. É evidente, por exemplo, que o agradável ganho em tolerância resultará também numa perda de padrões, e que a busca de novas emoções também deve pôr em perigo aquela paciência que fez os amantes de arte do passado cortejarem as obras-primas reconhecidas até cederem algo de seu segredo. Ê tido como certo que esse respeito pelo passado tinha seus inconvenientes, sempre que levava a negligenciar a obra de artistas vivos. Não temos garantia alguma de que a nossa receptividade não nos leve a desdenhar um verdadeiro gênio entre nós, que abre seu caminho para o futuro sem levar em conta a moda e a publicidade. Além disso, a absorção no presente poderá facilmente desligar-nos de nossa herança, se chegarmos a considerar a arte 'do passado como simples pano de fundo contra o qual as novas conquistas adquirem significado. Paradoxalmente, museus e livros de história da arte podem aumentar esse perigo, uma vez que, ao agruparem mastros totêmicos, estátuas gregas, janelas de catedrais, Rembrandts e Jackson Pollocks todos juntos, podem facilmente dar a impressão de que tudo isso é Arte com A maiúsculo, embora datando de períodos diferentes. A história da Arte só começa a fazer sentido quando vemos por que não o é; e por que pintores e escultores responderam a diferentes situações, instituições e crenças de muitas maneiras distintas. Foi por essa razão que me concentrei, neste capítulo, na situação, instituições e crenças a que os artistas hodiernos são suscetíveis de reagir. Quanto ao futuro... quem pode saber?



397. "Por que é que você tem que ser um inconformista como todo mundo?" *Desenho de* STAN HUNT. © 1958 *The New Yorker Magazine, Inc.*

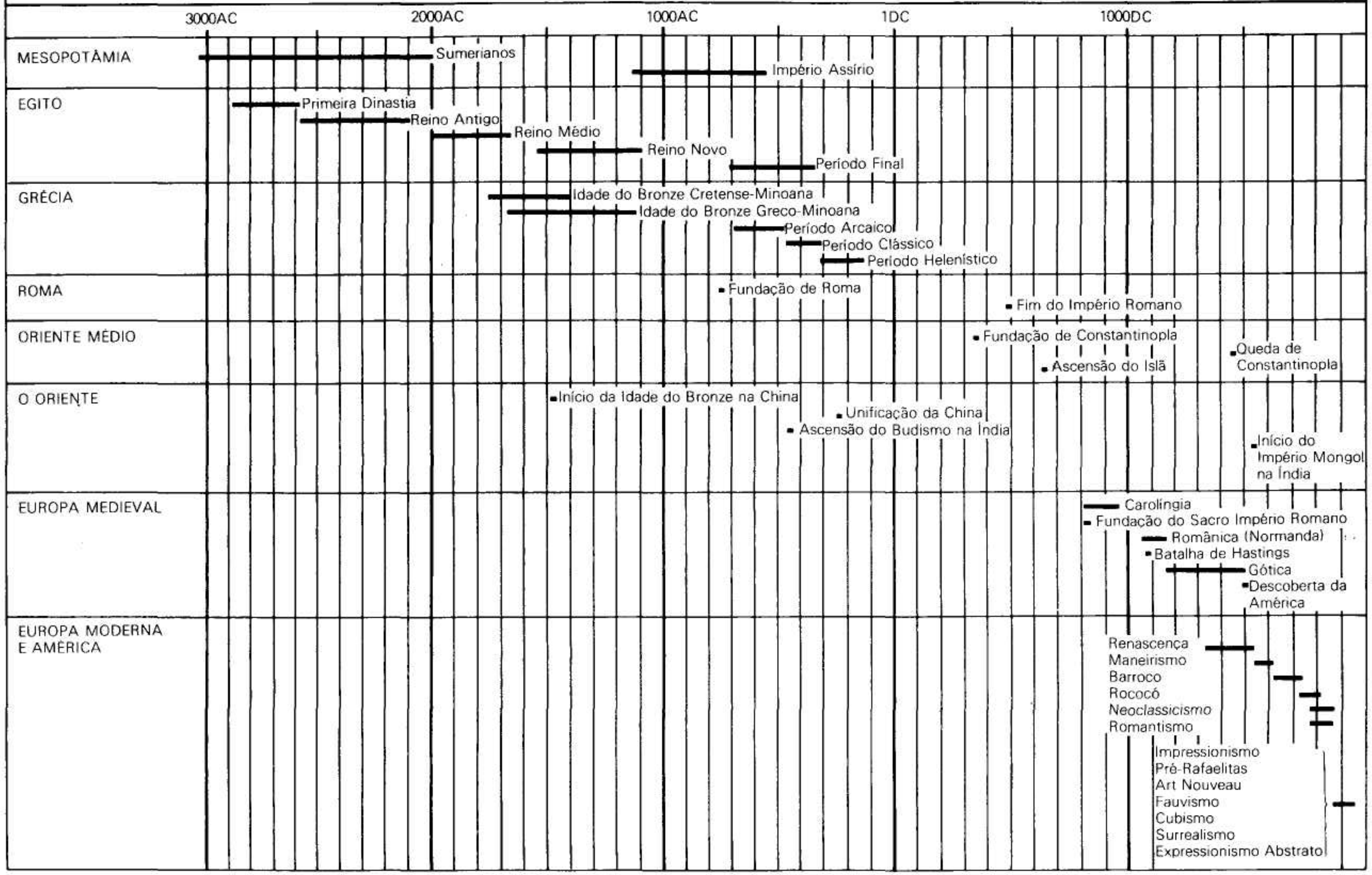
Cartas Cronológicas

AS CARTAS que se seguem pretendem facilitar a comparação dos intervalos de tempo cobertos pelos períodos e estilos discutidos neste livro. O Quadro 1 abrange os últimos 5.000 anos (de 3000 a.C. em diante); logo, omite necessariamente as pinturas rupestres pré-históricas. O Quadro 2 mostra os últimos 25 séculos em maior detalhe. Cada uma das cinco páginas cobre um período de 500 anos, com uma sobreposição de 50 anos. Só foram incluídos artistas e obras a que se fez menção no texto. O mesmo se aplica, com algumas exceções, à seleção de eventos e personagens históricos na parte inferior de cada carta. Os números das figuras de obras reproduzidas no livro são dados entre parênteses. Para mais fácil referência ao texto, os itens são agrupados por capítulo. Na última página, a lista de nomes está em duas colunas, com os capítulos 15-22 à esquerda e os restantes à direita.

QUADRO 1

A PERSPECTIVA MILENAR

3000AC-2000DC



QUADRO 2 (i) — ANTIGUIDADE 1 (500AC-1DC)

500AC | 400AC | 300AC | 200AC | 100AC | 1DC

Capítulo 3

- Vasos com figuras pretas (48)
- Vasos com figuras vermelhas (49, 56, 58)
- Auriga em bronze, Delfos (52)
- Templo de Zeus em Olímpia (51)
- Myron: Discóbolo (53)
- Partenon: Ordem dórica (45)
- Fídias: Athena Parthenos (50)
- Friso do Partenon (54-5)

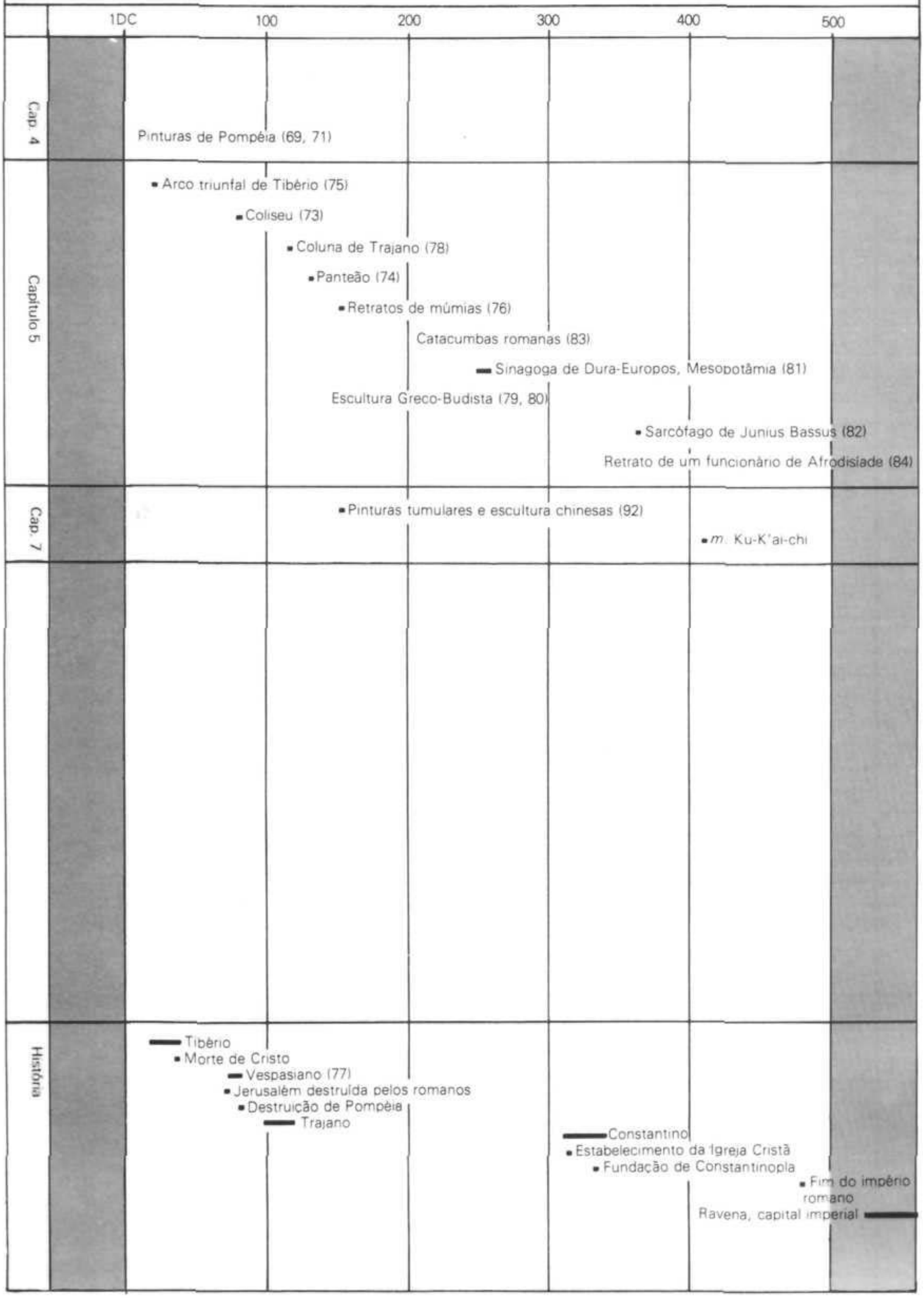
Capítulo 4

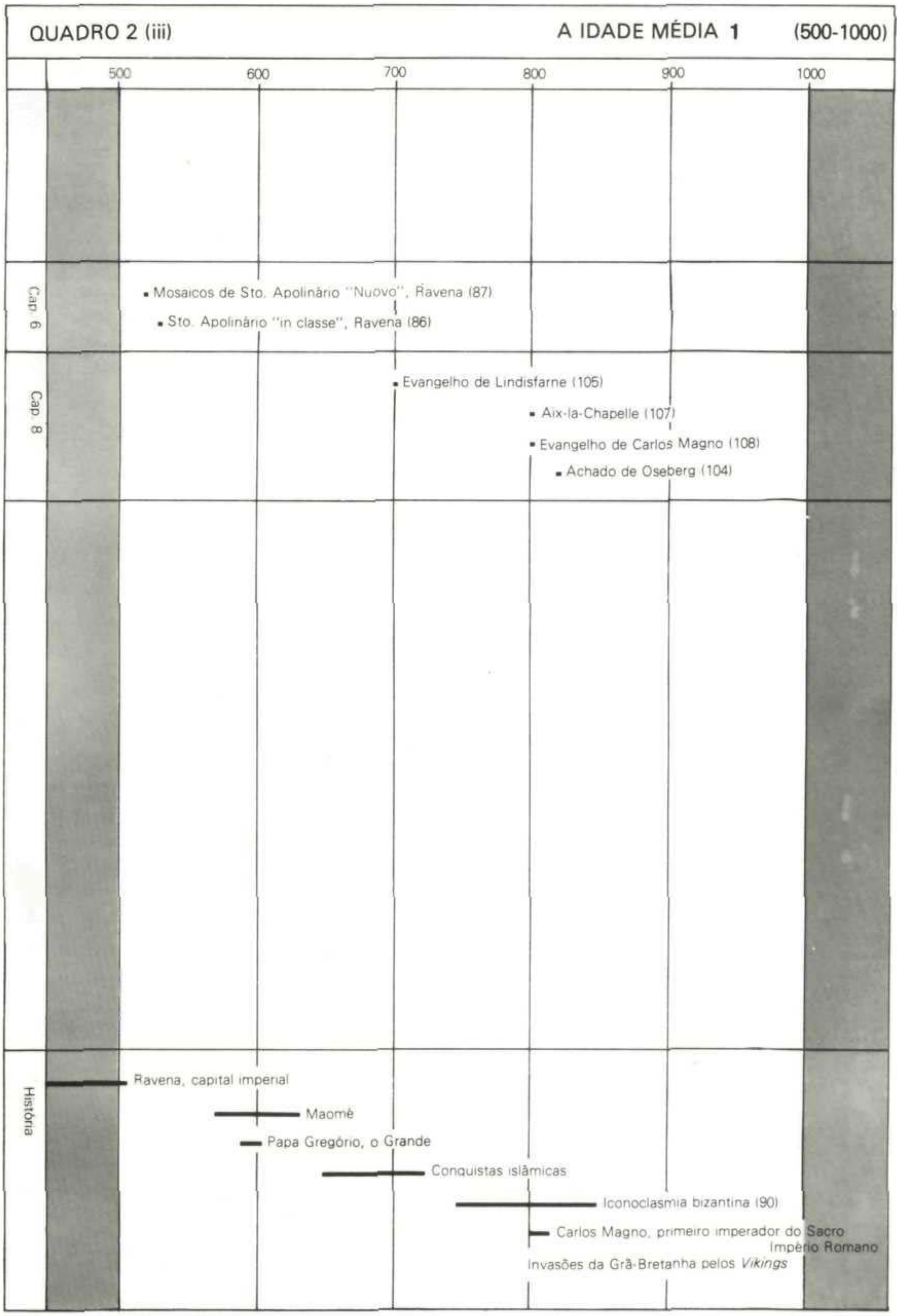
- Erecteion: Ordem jônica (59)
- Templo da Vitória (60)
- Invenção da ordem coríntia (66)
- Praxíteles: Hermes com o Jovem Dioniso (61-2)
- Lisipo: Cabeça de Alexandre Magno (65)
- Pintura helenística (70)
- Grande Altar de Zeus em Pérgamo (67)
- Vênus de Milo (64)
- Laocoonte (68)

História

- Morte de Confúcio
- Buda
- Péricles
- Morte de Sócrates
- Alexandre Magno
- Teócrito (poeta)
- A Grécia torna-se província romana
- Júlio César na Grã-Bretanha
- Fim da república romana, começo do império romano

QUADRO 2 (ii) — ANTIGUIDADE 2 (1-500DC)





QUADRO 2 (iii)
A IDADE MÉDIA 1
(500-1000)
500
600
700
800
900
1000
Cap. 6
Mosaicos de Sto. Apolinário "Nuovo", Ravena (87)
Sto. Apolinário "in classe", Ravena (86)
Cap. 8
Evangelho de Lindisfarne (105)
Aix-la-Chapelle (107)
Evangelho de Carlos Magno (108)
Achado de Oseberg (104)
História
Ravena, capital imperial
Maomé
Papa Gregório, o Grande
Conquistas islâmicas
Iconoclasmia bizantina (90)
Carlos Magno, primeiro imperador do Sacro Império Romano
Invasões da Grã-Bretanha pelos Vikings

QUADRO 2 (v) A IDADE MODERNA (1500-2000)

